

Arch. 2
251
md

APOLLON BOËDROMIOS

BRONZE-STATUE

IM BESITZ

SEINER ERLAUCHT

DES GRAFEN SERGEI STROGANOFF

ERLÄUTERT

VON

LUDOLF STEPHANI.

Arch. 251 md 2°

Stephani

APOLLON BOËDROMIOS

BRONZE-STATUE

IM BESITZ

SEINER ERLAUCHT
DES GRAFEN SERGEI STROGANOFF

ERLÄUTERT

VON

LUDOLF STEPHANI.

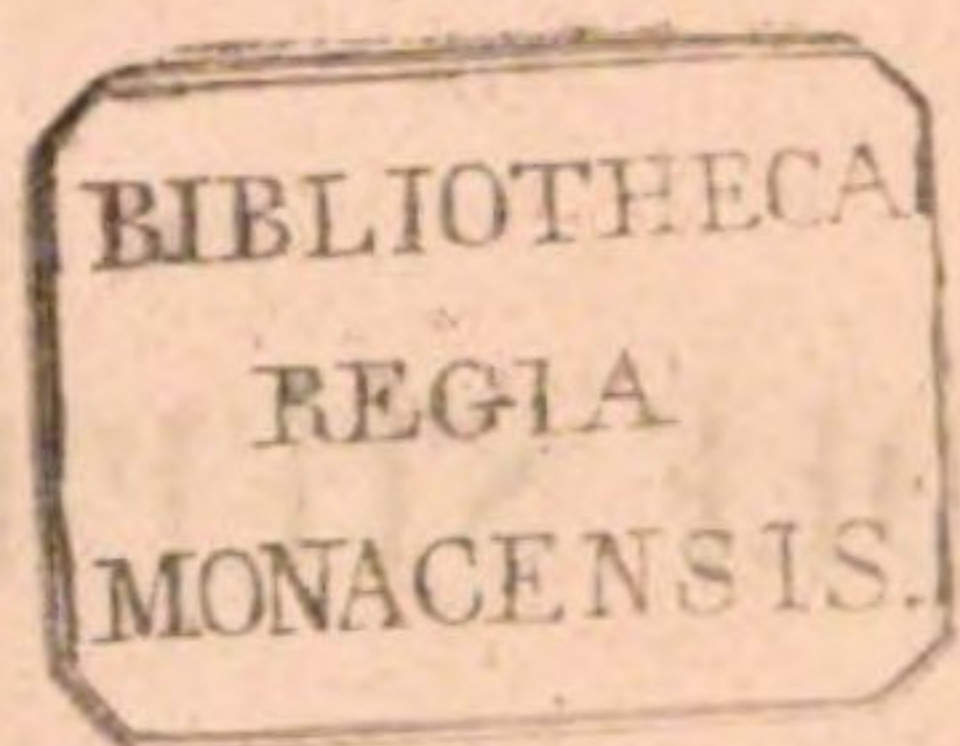
Mit vier Kupfertafeln.

St. PETERSBURG.

BUCHDRUCKEREI DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.

1860.

53. 13.



ZUM DRUCK ERLAUBT

unter der Bedingung, dass nach beendigtem Druck die gesetzliche Anzahl von Exemplaren dem Censur-Comite eingeliefert werde.
St. Petersburg, den 30. Juni 1860.

Censor *E. Wolkow.*

SEINER ERLAUCHT
DEM
HERRN GRAFEN SERGEI STROGANOFF.

SEVEN EIGHT

1871

HERBERT GRAYSON STROBEY

Erlauchtester Herr Graf!

Als Ew. Erlaucht im Jahre 1848 zum ersten Male Gelegenheit hatten, die Bronze-Statue zu sehen, mit welcher sich die folgenden Zeilen beschäftigen werden, erkannte Ihr geübtes Auge sogleich nicht nur den hohen Kunstwerth derselben, sondern auch den entscheidenden Einfluss, den sie auf die endgültige Beantwortung einer Frage auszuüben geeignet ist, welche die kunstgeschichtliche Forschung bereits seit mehr als drei Jahrhunderten erfolglos beschäftigt hat.

An keins der auf uns gekommenen Werke der alten Kunst knüpft sich ein so allgemeines Interesse, wie an die berühmte Marmor-Statue, welche man mit dem Namen des Vaticanischen Apollon oder des Apollon von Belvedere zu bezeichnen pflegt. Kein anderes ist in so weiten Kreisen bekannt; keins so unablässig in Kupferstich, in Bronze, Marmor, Gyps und in anderen Weisen nachgebildet; keins mit so glühender Begeisterung gepriesen worden. Fast giebt es kein Buch, welches alte Kunst und Sage bespricht und dabei nicht auch dieser Statue gedächte, und wenn man in der grossen Anzahl verschiedener Erklärungen, die einem Kunstwerk zu Theil geworden sind, eine Auszeichnung finden könnte, so würde sich die Vaticanische Statue selbst in dieser Beziehung leicht mit jeder anderen messen können.

Allein auch dadurch unterscheidet sie sich von den meisten übrigen Werken, die uns die alte Kunst hinterlassen hat, dass uns ihre Bedeutung trotz der hohen Bewunderung, zu der sie Jeden hinreißt, und trotz der vielfachen auf ihre Erklärung verwendeten Mühe noch immer dunkler ist, als die fast jedes anderen Kunstwerks. Schon die eben erwähnte grosse Zahl der bereits versuchten Deutungen, so wie der Umstand, dass fast jedes Jahr noch eine neue hinzufügt, weisen verständlich genug auf diese Dunkelheit hin. Achten wir aber etwas genauer auf die Art und Weise, in welcher jede derselben von ihren Vertheidigern empfohlen wird, so findet der scharfsichtigere Leser in den Worten derselben fast stets trotz aller Lebhaftigkeit der Empfehlung eine dunkle Ahnung davon, dass sich die aufgewendete Beredsamkeit am Ende doch nur für eine verlorene Sache bemüht haben werde, mehr oder weniger deutlich ausgedrückt.

Die Ursache ist nicht schwer zu erkennen. Alle bisherigen Erklärungen, die überhaupt in Betracht kommen können, gehen von der Voraussetzung aus, dass Montorsoli, als er im Jahre 1532 die verlorene linke Hand der Vaticanischen Statue durch eine neue ersetzte¹⁾, das Wahre getroffen habe, indem er dieselbe einen Bogen haltend bildete. Nur durch die weiteren Bestimmungen, die sie mit dieser Annahme verknüpfen, unterscheiden sich die einzelnen Deutungen. Allein, welcher Art dieselben auch sein mögen, immer muss sich ein gesunder Sinn sagen, dass unter dieser Voraussetzung die Haltung des Gottes durchaus unnatürlich und voll von Widersprüchen bleibt. Dies ist auch in der That, wenigstens in bedingter Weise, schon mehr als ein Mal ausgesprochen worden, und wenn man trotzdem immer wieder an jener Annahme festhielt, so geschah dies nur, weil, wenn man sie aufgegeben hätte, sich sogleich die weitere Frage aufgedrängt haben würde, welches andere Attribut der Gott in der Hand gehalten habe.

Auf diese Frage eine Antwort zu geben, sah man sich ausser Stande und das Bekenntniss des Nichtwissens scheint der Archaeologie, die erst so Weniges weiss, schwerer zu werden, als anderen Wissenschaften, die schon so Vieles wissen. So ist es gekommen, dass man es immer wieder vorgezogen hat, von jener Annahme, die den ganzen Werth des vielgepriesenen Kunstwerks untergräbt, von Neuem auszugehen und auf diesem Wege nach neuen Vermittelungen zu suchen. Allein ein solches Vermitteln kann nie zur Wahrheit führen. In ihm ist der Grund der meisten Irrthümer zu suchen, an denen die Archaeologie noch reicher ist, als jede andere Wissenschaft. Eben dieses Verfahren ist es, wodurch man sich bisher jede Möglichkeit, zum Verständniss des Vaticanischen Apollon zu gelangen, abgeschnitten hat, und welches durch die überaus werthvolle Bronze-Statue, mit der sich die folgende Untersuchung beschäftigen wird, für alle Zukunft unmöglich gemacht wird. Denn

1) A. Feuerbach: Der Vaticanische Apollo S. 118.

dass diese in allem Wesentlichen dasselbe Motiv wiederholt, welches der Vaticanischen Statue zu Grunde liegt, und dass der Gegenstand, welchen der Gott hier in der Hand hält, kein Bogen ist, sind zwei Thatsachen, welche zu leugnen Niemand den Muth haben kann. Diese zwei Thatsachen aber vernichten unerbittlich alle bisher versuchten Deutungen der Vaticanischen Statue und zwingen die Exegese, einen neuen, von allen früheren ganz verschiedenen Weg zu betreten.

Sie fanden, Herr Graf, den Besitzer dieses kostbaren Kunstwerks, Fürst Dolgoruki, bereit, es Ihnen abzutreten und so hatten Sie das Vergnügen, Ihre schon längst so überaus reichen Kunst-Sammlungen in würdiger Weise zu vermehren. Allein Ihnen genügt nicht der ruhige Besitz und Genuss Ihrer Kunstschatze. Sie haben stets die wichtigen Fragen, welche die Wissenschaft beschäftigen, mit lebhafter Theilnahme verfolgt, Bemühungen dieser Art in jeder Weise unterstützt und freuen Sich Ihres Kunstbesitzes doppelt, wenn Sie durch denselben die Lösung einer von jenen schwierigen Aufgaben weiter zu fördern vermögen. Sie wünschten daher die gelehrte Welt in den Stand zu setzen, auch aus dieser neuen Erwerbung den Nutzen zu ziehen, den sie der Wissenschaft zu bringen so geeignet ist, und erwiesen mir die Ehre, mich zur Veröffentlichung der werthvollen Statue aufzufordern.

Als ich Ihren Auftrag annahm, Herr Graf, wusste ich noch nicht, ob es mir gelingen würde, über das eben angedeutete negative Resultat hinauszukommen. Auch ich hatte mich nie überzeugen können, dass der Verfertiger der Vaticanischen Statue dem Gott einen Bogen in die Hand gegeben habe. Dieser Zweifel gründete sich natürlich, bevor ich Ihre Statue kennen lernte, nur auf das, was die Vaticanische lehrt. Es war mir unmöglich, zu glauben, dass ein Künstler, der eine trotz verschiedener Mängel doch so überwältigende Schöpfung hervorzubringen im Stande war, sich selbst in dem Grundgedanken mit den ersten und wichtigsten Gesetzen der Natur und der Vernunft in einen so grellen Widerspruch gesetzt haben sollte. Nach dem Anblick Ihrer Statue konnte die Berechtigung dieses Zweifels keinen Augenblick mehr fraglich erscheinen. Allein obgleich wir Tausende von Darstellungen des Apollon mit einer grossen Anzahl verschiedener Attribute haben, so setzte doch selbst das flüchtigste Nachdenken auch das ausser allen Zweifel, dass kein einziges jener Attribute, welche die bisher bekannten Darstellungen dieses Gottes ihm in die Hände geben, bei dieser Statue vorausgesetzt werden kann. Jedes derselben wird sowohl durch die Form des noch wohl erhaltenen Theils des hier angewendeten Attributs, als auch durch die Haltung des Gottes auf das Entschiedenste zurückgewiesen. Die Lösung der Aufgabe, mit welcher sich das Nachdenken so vieler hervorragender Geister vergebens beschäftigt hat, schien demnach beim ersten Anblick nur in noch weitere Ferne gerückt zu sein.

Doch wenige Tage darauf hatte ich das Vergnügen, Ew. Erlaucht mittheilen zu können,

dass es mir gelungen sei, den Schlüssel des Räthsels zu finden, und es kam nur noch darauf an, die Haltbarkeit jedes Gliedes der Gedanken-Kette der sorgfältigsten Prüfung zu unterwerfen und es gegen jeden unberufenen Versuch, es zu zerreißen, sicher zu stellen.

Das Resultat dieser Untersuchung ist es, Herr Graf, welches ich gegenwärtig Ihrem erleuchteten Urtheil vorzulegen die Ehre habe. Vor Allem jedoch muss ich mir Ihre Aufmerksamkeit für einige Bemerkungen erbitten, welche die Herkunft Ihrer Statue und das nähere Verhältniss derselben zu der Vaticanischen betreffen.

Ich weiss es aus Ihrem eigenen Munde, Herr Graf, dass Fürst Dolgoruki die Statue, die sich gegenwärtig in Ihrem Besitze befindet, durch Erbschaft aus dem Nachlass des Grafen Gregor Orloff erhalten und dass der Letztere sie im Jahre 1818 oder 1819 in Italien angekauft hatte. Ueber diesen Zeitpunkt zurück fehlt jede unmittelbar an dieselbe anknüpfende Nachricht. Doch glaube ich ihr Schicksal noch etwas weiter zurück verfolgen zu können.

Die Vaticanische Statue hat ausser so vielem Anderen auch das Besondere, dass ihr bisher in der überreichen Fülle von Werken der alten Kunst keine einzige hinreichend bekannte Wiederholung zur Seite stand, während wir die übrigen von der alten Kunst verwendeten Motive fast ohne Ausnahme mehr oder weniger häufig, eine nicht unbedeutende Anzahl derselben sogar bis zum Ueberdruß wiederholt finden. Allerdings sind schon seit längerer Zeit einige in Marmor ausgeführte Köpfe des Apollon bekannt, welche nach der gewöhnlichen Annahme von Statuen herrühren sollen, welche das Motiv der Vaticanischen Statue wiederholten¹⁾. Ihre Aehnlichkeit mit dem Kopf dieser Statue ist jedoch nur eine mehrfach bedingte und scheint im Wesentlichen kaum über die Anordnung der Haare hinauszugehen. Dass aber einige geschnittene Steine, welche in der That genau das Vaticanische Motiv wiederholen²⁾, ebenso wie unzählige kleinere Nachbildungen in Bronze und Marmor, der modernen Kunstthätigkeit angehören, braucht gar nicht erst im Einzelnen nachgewiesen zu werden.

Nur eine antike Wiederholung der Vaticanischen Statue kannte man bisher durch eine leider überaus flüchtige und ungenügende Nachricht eines französischen Reisenden. Pouqueville³⁾ sagt an einer Stelle seiner bekannten Reisebeschreibung: «*A l'époque où il*» (le marquis de Slégo) «*tira ce linteau de Mycènes, le docteur L. Frank, qui a demeuré huit ans à Janina, se trouvant auprès de Véli pacha, reçut de lui en présent un Apollon quart de nature,*

1) Ueber zwei in der Marcus-Bibliothek zu Venedig aufbewahrte Köpfe dieser Art habe ich schon in meinen Zusätzen zu Köhler's Gesamm. Schrift. Th. III. S. 236 das Nöthige bemerkt. Ausserdem sind hier zu nennen ein Kopf in der Sammlung des Grafen Pourtalès-Gorgier (Hirt: Bilderbuch Taf. 41. Panofka: Musée Pourtalès-Gorgier Pl.

14. Wieseler: Archaeol. Anz. 1859. S. 115.), ein zweiter im Vatican (Mus. Chiaramonti To. II. Tav. 6.) und ein dritter, der nach Müller: Handb. der Archaeol. S. 544. dem Fürsten Poniatowsky gehören soll.

2) Raspe: Catalogue N° 2878—2882. 2884.

3) Voyage dans la Grèce To. IV. S. 161. éd. de 1820.

«pareil à celui du Belvédère; une tête de Gorgone, et plusieurs objets trouvés, je crois, dans les fouilles faites à Argos. J'ai vu ces antiquités, mais j'ignore en quelles mains elles sont passées».

Wann der hier erwähnte Marquis Slégo im Peloponnes war, wird nur Wenigen bekannt sein. Doch kann die Zeit, von welcher Pouqueville spricht, auf anderem Wege hinreichend genau bestimmt werden. Bekanntlich hielt sich dieser Schriftsteller von 1806 bis 1815 als französischer General-Consul bei Ali Pascha in Janina auf. In diese Zeit also muss das Geschenk fallen, welches Veli Pascha, der Sohn Ali Pascha's, dem Dr. L. Frank machte. Da sich jedoch unter den geschenkten Gegenständen einige befanden, welche bei Argos gefunden sein sollten und Veli Pascha in den Besitz der letzteren nicht wohl zu anderer Zeit, als in der, während welcher er Gouverneur von Morea gewesen war d. h. zwischen 1807 und 1810, gelangt sein konnte, so werden wir kaum irren, wenn wir annehmen, dass die von Pouqueville erwähnte Statue des Apollon zwischen den Jahren 1810 und 1815 in Dr. Frank's Hände gelangte, mithin, was die Zeitverhältnisse betrifft, sehr wohl identisch sein kann mit der 1818 oder 1819 von Graf Orloff in Italien angekauften. Hierzu kommt, dass, wie Pouqueville selbst zu erkennen giebt, von jenem Dr. Frank zu erwarten stand, dass er die von Veli Pascha erhaltenen Antiken nur als einen Gegenstand des Geld-Erwerbs betrachten werde und dass dieses schon als Wiederholung der Vaticanischen Statue so überaus merkwürdige Kunstwerk dennoch sonst nirgends wieder zum Vorschein gekommen ist. Es stimmt ferner die Grösse der Statue, von welcher Pouqueville angiebt, dass sie ein Viertheil der natürlichen Grösse betragen habe, genau mit der Ihrer Statue überein, welche ohne die moderne Basis 0,6 eines französischen Mètre misst, und eben diese Grösse ist es, welche die Annahme, dass auch die von Pouqueville erwähnte Statue von Bronze gewesen sei, so wahrscheinlich macht, dass O. Müller ¹⁾, indem er Pouqueville's Nachricht anführte, es als sich von selbst verstehend betrachtete, dass sie in diesem Metall ausgeführt gewesen sei. Schon diese Umstände werden kaum einen Zweifel daran übrig lassen, dass Ihre Statue, Herr Graf, dieselbe ist, von welcher Pouqueville spricht. Ich werde jedoch Gelegenheit haben, Ihre Aufmerksamkeit weiter unten auf noch einen Umstand zu lenken, der geeignet sein dürfte, selbst den letzten Zweifel an dieser Identität zu beseitigen.

O. Müller hat an der eben angeführten Stelle Pouqueville's Worte so aufgefasst, als ob dieser Schriftsteller hätte sagen wollen, dass die von ihm erwähnte Statue, also die Ihrige, Herr Graf, bei Argos gefunden sei, und ich gestehe, dass auch ich, da ich Müller's Worte früher als die Pouqueville's gelesen hatte, mich beim ersten Anblick durch Jenen zu derselben Auffassung habe verleiten lassen. Sieht man jedoch genauer zu, so kann es

1) Handb. der Archaeol. S. 544. *«Von einer bei Argos gefundenen Bronze in der Stellung und Bildung des Belvederischen Apollon, Pouqueville: Voy. IV. p. 161.»*

keinem Zweifel unterliegen, dass Pouqueville etwas ganz Anderes hat sagen wollen. Da er erst zwei Kunstwerke namentlich anführt und dann hinzufügt: «*et plusieurs objets trouvés, je crois, dans les fouilles faites à Argos*», so ist es einleuchtend, dass eben die Herkunft aus Argos das ist, wodurch sich die nicht näher bezeichneten Gegenstände von den bei ihren Namen genannten unterschieden, dass mithin die letzteren nicht in Argos gefunden sein konnten. Hätte Pouqueville gewollt, dass der Leser die Worte: «*trouvés — à Argos*» auch auf die beiden namentlich angeführten Gegenstände beziehe, so hätte er wenigstens sagen müssen: «*et plusieurs autres objets trouvés, je crois, dans les fouilles faites à Argos*», obgleich selbst diese Worte noch eine entgegengesetzte Auffassung zulassen würden. Es ist also gewiss, Herr Graf, dass die Apollon-Statue, von welcher Pouqueville spricht und welche sich gegenwärtig in Ihrem Besitz befindet, nicht in Argos gefunden sein kann. Ich glaube jedoch auch ihren wahren Fundort mit grosser Wahrscheinlichkeit nachweisen zu können.

Es ist allbekannt, dass um das Jahr 1792 in unmittelbarer Nähe von Janina, zu Paramythia, eine Anzahl überaus werthvoller Bronze-Statuen und ein berühmtes Bronze-Relief gefunden wurden, welche den edelsten griechischen Stil zeigen. Einige derselben wurden unmittelbar nach England gebracht, wo sie sich noch gegenwärtig befinden¹⁾. Andere kamen zunächst hieher nach St. Petersburg, wo sie von Köhler²⁾ untersucht und beschrieben worden sind. Doch wanderten die meisten der letzteren später ebenfalls nach England in das britische Museum, wo sie noch gegenwärtig aufbewahrt werden. Im Ganzen sollen ausser dem Relief sechzehn Stück gefunden worden sein³⁾; allein nur vierzehn davon sind bisher näher bekannt geworden. Es ist also wohl alle Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, dass die Statue, welche sich gegenwärtig in Ihrem Besitz befindet, Herr Graf, von Veli Pascha aber zwischen den Jahren 1810 und 1815 an Dr. Frank überlassen wurde, einer der beiden um 1792 bei Paramythia gefundenen und seitdem gänzlich verschollenen Bronze-Gegenstände ist.

Beim Guss Ihrer Statue, Herr Graf, ist, wie man noch deutlich erkennen kann, die Form in fünf Theile zerlegt gewesen. Die Arme und die Beine, die letzteren bis etwas über die Kniee aufwärts, sind besonders gegossen und dann erst an das Hauptstück angelöthet worden. An diesem ist die Bronze sehr dünn gehalten worden, an den vier Extremitäten hingegen weit stärker. Theilweise sind die letzteren sogar massiv. Beim Anlöthen derselben jedoch ist man, wenigstens was die Beine betrifft, mit auffallender Nachlässigkeit verfahren. Keins von beiden ist genau so angesetzt, wie es in der Absicht des Künstlers lag. Am Meisten wird die Wirkung des Ganzen dadurch beeinträchtigt, dass dabei die Spitze der

1) Specimens of ancient sculpture To. I. Pl. 63. To. II. Pl. 20. 21. 22. 24.

2) Gesamm. Schrift. Th. VI. S. 31—38.

3) Heyne in den Gött. Gel. Anz. 1800. St. 101. S. 1804.

Ferse am linken Bein um ein gutes Stück zu weit nach innen gewendet worden ist. Eine Folge des überaus dünn gehaltenen Gusses am Hauptstück ist es, dass die Statue, als sie in Ihre Hände gelangte, Herr Graf, in der Gegend der Hüften in zwei Stücke zerbrochen war. Doch war nichts verloren gegangen und alle natürlichen Zacken des Bruchs waren so vollständig erhalten, dass eine völlig befriedigende Zusammensetzung keiner Schwierigkeit unterlag. Die einzige wesentliche Verletzung also, welcher die Statue im Laufe der Zeiten unterworfen gewesen ist, besteht in der theilweisen Zerstörung des Attributs, welches der Gott in der linken Hand hält. Ich werde weiter unten sowohl über den erhaltenen, als auch über den verlorenen Theil desselben ausführlicher zu sprechen haben. Hier genügt es, hervorzuheben, wie ausserordentlich Vieles Ihre Statue, Herr Graf, hinsichtlich der Erhaltung vor der Vaticanischen voraus hat.

An der letzteren ist, wie schon erwähnt, die ganze linke Hand nebst dem Attribut und dem Vorderarm bis zu der Stelle zurück, wo der aufliegende Mantel beginnt, verloren gegangen und von Montorsoli nach eigenem Ermessen ersetzt. Der linke Arm war, wie man noch deutlich sieht, an zwei Stellen gebrochen und die Finger der linken Hand sind ganz verloren¹⁾. Die letzteren sind in überaus ungeschickter Weise restaurirt worden, wenngleich wenigstens das richtig erkannt worden ist, dass diese Hand kein Attribut gehalten hat. Die Beschaffenheit der erhaltenen Handfläche setzt dies ausser Zweifel. Auch über die Haltung dieses Arms konnte man in der Hauptsache nicht im Ungewissen bleiben. Doch dürfte der untere Theil desselben noch etwas näher an den Körper angelegen haben, als dies gegenwärtig der Fall ist. Gewiss ist der noch jetzt an dem entsprechenden Theil des rechten Oberschenkels vorhandene Ansatz ein Ueberbleibsel einer Stütze, welche, wie so oft an Marmor-Werken, bestimmt war, dem rechten Arm einen festeren Halt zu geben. Wesentliche Verletzungen hatte die Statue auch an beiden Beinen, namentlich von den Knien abwärts, erlitten. Gegenwärtig sind diese Theile aus zahlreichen Stücken zusammengesetzt, von denen mehrere nur dem modernen Restaurator zu verdanken sind²⁾. Von geringerer Bedeutung endlich sind die Beschädigungen einzelner Falten des Mantels, des Schamgliedes, der grossen Zehe am rechten Fusse u. s. w., Beschädigungen, welche von der nachbessernden Hand des Restaurators dem Auge des Beschauers ebenfalls so weit, als möglich entzogen worden sind.

Dass beide Statuen auf ein und dasselbe Original zurückweisen, kann für den Sachkundigen auch nicht einen Augenblick zweifelhaft bleiben. Die so eigenthümliche Haltung

1) Nur über einen der fünf Finger ist man nicht ganz im Klaren, Feuerbach: Der Vatic. Apollo S. 115.

2) Dass jedoch hierbei, wie Feuerbach a. a. O. S. 117.

glaubt, die ursprüngliche Wendung der Kniee gegen einander irgendwie habe verändert werden können, ist keineswegs wahrscheinlich.

des Gottes ist mit einer einzigen Ausnahme beide Male ganz dieselbe. Eine Verschiedenheit zeigt sich nur darin, dass, während an beiden Statuen die Richtung, nach welcher der Gott seine Schritte lenkt, mit der, welche seine Augen verfolgen, fast genau einen rechten Winkel bildet, an der Vaticanischen Statue die Richtung des linken Arms genau mit der Linie zusammenfällt, welche der Blick Apollon's beschreibt, hingegen an Ihrer Statue, Herr Graf, die Richtung desselben Arms gerade in der Mitte liegt zwischen der des Rumpfes und der des Kopfes. Auch ist dieser Arm an der letzteren Statue nicht ganz so hoch gehoben, wie an der Vaticanischen.

Wie in der Haltung, so stimmen beide Werke auch in allen übrigen Einzelheiten der Composition so weit überein, als dies nur bei der Verschiedenheit des Stils und des Materials möglich ist. Die letztere nämlich hat es veranlasst, dass der Verfertiger der Vaticanischen Statue einen Baumstamm mit einer Schlange beigefügt, der Urheber der Bronze-Statue hingegen eine solche Zuthat überflüssig gefunden hat. Denn es ist unmöglich, einer unbedeckten Marmor-Statue ohne eine Stütze dieser oder ähnlicher Art den nöthigen Halt zu geben, während an einer Bronze-Statue dieses leidige, aber für den Marmor-Arbeiter grösstentheils unvermeidliche Auskunftsmittel ganz zwecklos sein würde. Der Verschiedenheit des Stils hingegen ist es zuzuschreiben, dass wir an der Marmor-Statue einen Theil des Mantels in pathetischem Wurf über den linken Arm gelegt finden, während er an der Bronze-Statue in schlichter Natürlichkeit nur auf dem Rücken herabfällt. Denn zu dem ersteren Motiv führte naturgemäss das Streben nach theatralischem Effect, welches in jeder Linie der Vaticanischen Statue ausgesprochen vorliegt, während die anspruchslose Einfachheit, welche sich in jedem Element der Bronze-Statue kund giebt, ein Motiv dieses Charakters weit von sich weisen musste.

Ausser diesen beiden durch Stil und Material veranlassten Abweichungen ist die Composition beide Male selbst bis auf die gleichgültigsten Aeusserlichkeiten herab ganz dieselbe. Vor Allem ist auf die Anordnung des Haars und des Mantels, soweit er Brust und Schultern bedeckt, namentlich aber darauf aufmerksam zu machen, dass der Wurf des letzteren auf der Brust an beiden Werken selbst in den einzelnen Falten übereinstimmt. Ausserdem trägt der Gott beide Male das Achselband, das jedoch an der Bronze-Statue mit kleinen Halbmonden und Punkten versehen ist, während es an der Marmor-Statue ohne eine solche Verzierung gelassen ist. Auch hat es der Verfertiger der letzteren Statue unzweideutig als Tragband des Köchers bezeichnet, indem er das letztere Attribut auf dem Rücken des Gottes hinzugefügt hat. Denn wenngleich der untere Theil desselben nur auf moderner Restauration beruht, so sind doch ungefähr zwei Dritttheile davon, wie mir Brunn auf meine Anfrage mittheilt, unzweifelhaft antiken Ursprungs. Die Bronze-Statue hingegen erlaubt

eben so wohl ein Tragband eines Köchers, als das einer Leier anzunehmen, da sie noch vollkommen deutlich erkennen lässt, dass sie niemals mit einem von beiden Attributen versehen gewesen ist. Endlich ist der Gott in beiden Werken nicht nur mit Sandalen bekleidet, sondern diese haben auch genau dieselbe, reich verzierte Form. Der letztere Umstand, sowie die Uebereinstimmung selbst in den einzelnen Falten des Mantels müssen es für Jeden, der weiss, was in der Plastik möglich ist, ausser Zweifel setzen, dass beide Künstler nicht etwa nur im Allgemeinen dasselbe Original im Sinne, sondern es selbst während der Arbeit, wenn auch nur in treuen Nachbildungen, unmittelbar vor Augen gehabt haben. Demnach kann es nur darauf ankommen, zu entscheiden, ob Einer von Beiden nach dem Werke des Anderen arbeitete, und welcher von Beiden dies dann war, oder ob Beiden ein drittes Werk, wenn auch nur durch verschiedene Copieen vermittelt, zu gemeinsamem Vorbild gedient habe.

Es ist viel darüber gestritten worden, ob die Vaticanische Statue ein Original sei, oder nicht. Bei Weitem die Meisten haben sich für das Letztere entschieden und sogar behauptet, dass sie nach einer Bronze-Statue gearbeitet sein müsse. Zur Unterstützung der letzteren Annahme hat man sich auf den zur Rechten des Gottes angebrachten Baumstamm berufen; auf den am linken Arm frei herabhängenden Mantel, der, wie man meinte, in Marmor so schwer auszuführen sei, dass sich der Künstler nicht wohl dazu entschlossen haben würde, wenn er nicht durch ein ihm vorliegendes Bronze-Original dazu genöthigt worden wäre; endlich auf die mit grosser Leichtigkeit und Zierlichkeit ausgearbeiteten Haare des Gottes. Es leuchtet jedoch ein, dass man, wenn der erste Grund bei dieser Statue von irgend welchem Gewicht sein sollte, annehmen müsste, dass alle Marmor-Statuen aufrecht stehender und unbekleideter Personen, d. h. fast alle antiken Statuen der Europäischen Museen Nachbildungen von Bronze-Arbeiten seien; und zu einem ganz ähnlichen Resultate würde die Zulassung des an letzter Stelle genannten Grundes führen. Was aber das zweite Argument betrifft, das wir allgemein mit ganz besonderem Nachdruck betont finden, so konnte man sich auch ohne Kenntniss der Bronze-Statue, mit der wir uns hier beschäftigen, sagen, dass den Künstler, wenn für ihn bei der Anwendung jenes Gewand-Motivs nicht ganz andere Gründe maassgebend gewesen wären, Nichts gehindert haben würde, eine solche, durch das veränderte Material erzeugte Schwierigkeit zu umgehen, indem er das Motiv eben einfach wegliess. Man konnte sich ferner sagen, dass dasselbe gerade für den in Bronze arbeitenden Künstler ohne materiellen Nutzen war, da an einem solchen Werke der Arm, an welchem es angebracht ist, auch ohne dies alle nöthige Festigkeit hat; dass es aber dem in Marmor arbeitenden Künstler in jedem Fall einen sehr wesentlichen materiellen Vortheil gewährte, da an einer Marmor-Arbeit ein so gerade vorge-

streckter Arm in hohem Grade dem Brechen ausgesetzt ist, wenn demselben nicht durch Hinzufügung eines Gewand-Motivs der in Rede stehenden Art ein besserer Halt gegeben wird. Dies Alles ist auch schon von Feuerbach¹⁾ eingewendet worden. Allein trotz der endlosen Breite, mit welcher er diese vollgültigen Gründe entwickelt hat, oder vielleicht eben wegen derselben hat sich die Archaeologie nicht abhalten lassen, die einmal geläufige Annahme immer wieder von Neuem vorzutragen²⁾. Es trifft sich daher besonders glücklich, dass wir nun die Composition der Vaticanischen Statue in Bronze ausgeführt vor uns haben, und dass gerade da jenes Gewand-Motiv, welches den stärksten Beweis für die Voraussetzung eines Bronze-Originals abgeben sollte, nicht vorhanden ist. In schlagenderer Weise konnte in der That die Hohlheit der ganzen Argumentation nicht nachgewiesen werden.

Wenn man nach der Originalität einer Statue fragt, so hat man jederzeit das Kunst-Motiv von der Behandlung desselben im Einzelnen d. h. vom Stil zu unterscheiden. Der letztere kann die Abhängigkeit von einem fremden Original durch Unsicherheit und innere Widersprüche, das erstere kann sie uns nur dann verrathen, wenn es sich bereits in einem älteren Kunstwerk behandelt nachweisen lässt. Es kann aber auch vorkommen, und kommt in der That nicht selten vor, wie z. B. beim Farnesischen Herakles³⁾, dass das Kunst-Motiv entlehnt und ohne alle Veränderung wiedergegeben, die Formgebung aber eine durchaus selbstständige ist, welche dem Ganzen einen ebenso eigenthümlichen Werth giebt, wie dem Original selbst.

Wenden wir dies auf die Vaticanische Statue an, so können wir allerdings nicht leugnen, dass sich in der Durchbildung neben dem elegantesten Schwung der Linien auch nicht wenige, sehr wesentliche Fehler finden, die das Auge um so mehr beleidigen, je mehr sie von jener sorgfältigen Berechnung abstechen. Allein auch diese sind keineswegs von der Art, dass sie durch Abhängigkeit von einem fremden Original entstanden zu sein scheinen könnten. Im Gegentheil weisen sie auf ganz dasselbe Princip zurück, wie die Vorzüge der Statue. Nur zur Erreichung eines Ziels hat der Künstler alle seine, in der That aussergewöhnlichen Fähigkeiten angestrengt: zur Erreichung eines möglichst grossen Effects. Daher der theatralisch-pathetische Charakter, welchen er der ganzen Haltung des Gottes aufgeprägt hat, der prunkhafte Wurf des Mantels über den linken Arm,

1) Feuerbach a. a. O. S. 148—184.

2) Z. B. O. Müller: Handbuch der Archaeol. S. 544. *«Wahrscheinlich Nachbildung eines Gusswerks; die Chlamys ist entschieden für ein Erbild angelegt.»* Braun: Ruinen und Museen Roms S. 311. *«Man hat mehr als einmal darauf aufmerksam gemacht, dass die Anordnung der Massen, namentlich des frei herabhängenden Mantels auf ein Werk schliessen lasse, welches nicht ursprünglich für die Ausführung in Marmor bestimmt gewesen sei.»* Allerdings ist die-

ser Behauptung in einem neuerdings erschienenen Schriftchen, dem hohlsten Phrasengeklirr, das sich jemals die berühmte Statue zum Thema gewählt hat, auch widersprochen worden; allein aus keinem andern Grunde, als, weil die Statue den Apollon *«als göttliche Personification des energischen Lichts»* darstelle und damit der dunkle Farbentor der Bronze unvereinbar sei.

3) Stephani: Der ausruhende Herakles S. 191.

die schlanken Proportionen, die weiche und doch so bestimmte Auffassung der anatomischen Formen¹⁾, der überaus elegante und fließende Schwung der Linien, wenn man das Bild nämlich von der einzigen Stelle betrachtet, für welche es berechnet ist²⁾, neben den groben Fehlern, die am Schlüsselbein³⁾, dem lang und steif gereckten Hals⁴⁾, an der Stellung des Kopfes⁵⁾, an der Brust⁶⁾, an den Knien⁷⁾, in den Proportionen der Beine⁸⁾ und Füße⁹⁾ in der grellsten Weise hervortreten, sobald man sich nur im Geringsten von der einzigen Stelle entfernt, auf welcher der Künstler den Beschauer festgebannt wissen wollte. In der That, so arbeitete keiner jener älteren Meister, welchen die griechische Kunst ihren unsterblichen Ruhm verdankt, und wer noch nicht erkannt hat, dass die Nachlässigkeiten, die auch sie sich in ihren Werken haben zu Schulden kommen lassen, von ganz anderer Art sind, der hat auch nicht einmal die äusserste Schwelle der Vorhalle überschritten, welche zur Erkenntniss der griechischen Kunst führt. Allein der engste psychologische Zusammenhang zwischen eben diesen Fehlern und jenen Vorzügen der Vaticanischen Statue springt in die Augen. Beide sind die nothwendige Folge desselben Princip und, weit entfernt auch nur die geringste Abhängigkeit von einem Original hinsichtlich der Formgebung anzudeuten, bezeugen sie im Gegentheil auf das Unzweideutigste, dass der Künstler in dieser Beziehung völlig selbstständig gearbeitet hat¹⁰⁾. Da es nun überdies bisher noch keine Wiederholung des Kunst-Motivs gab, welcher man ein höheres Alter, als der Vaticanischen Statue hätte beimessen können, so lag auch nicht der geringste Grund vor, an der unbedingten Originalität dieses berühmten Werkes zu zweifeln¹¹⁾.

Ganz anders jedoch muss sich unser Urtheil gegenwärtig gestalten, da ihm die Kenntniss Ihrer Statue, Herr Graf, zu Hülfe kommt. Zwar in Betreff des Stils der Vaticanischen Statue wird es natürlich unverändert bleiben. Wohl aber wissen wir nun, dass der Verfertiger derselben das Motiv nicht selbst erfunden hat; dass dies längst vor ihm im Geist eines anderen Künstlers entstanden war; dass er es von diesem entlehnte und nach eigener Weise behandelte. Denn dass die Vaticanische Statue nicht früher und nicht später, als im ersten christlichen Jahrhundert, allem Anschein nach zur Zeit des Nero und zwar zur Ausschmückung seines Palastes in Antium, vielleicht sogar mit einer gewissen Rücksicht

1) Feuerbach: Der Vaticanische Apollo S. 129.

2) Feuerbach a. a. O. S. 145—147.

3) Feuerbach a. a. O. S. 145.

4) Feuerbach a. a. O. S. 144 f.

5) Feuerbach a. a. O. S. 145.

6) Feuerbach a. a. O. S. 145.

7) Feuerbach a. a. O. S. 120.

8) Feuerbach a. a. O. S. 143.

9) Feuerbach a. a. O. S. 142.

10) Der unrichtige Schluss, zu welchem in dieser Beziehung Heinrich Matthews in einer von Feuerbach a. a. O. S. 181 angeführten Stelle gelangt ist, beruht darauf, dass er die völlige Verschiedenheit des psychologischen Processes bei einem Alles für einen bestimmten Effect berechnenden und bei einem frei und unmittelbar schaffenden Künstler nicht beachtet hat.

11) In ganz ähnlicher, jedoch zu beengter Weise urtheilte auch Feuerbach: Der Vaticanische Apollo S. 421.

auf diesen Kaiser selbst, der sich so gern mit Apollon identificirte, gefertigt worden ist, erscheint so überaus glaublich, dass hierin schon seit langer Zeit Alle, deren Urtheil überhaupt in Betracht kommen kann, übereinstimmen. Der Stil des ganzen Werkes, namentlich das in jeder Einzelheit der Durchführung so entschieden hervortretende Streben nach Eleganz und blendendem Effect, der theatralische Pomp, das berechnete Pathos, von welchem die ganze Behandlung im Einzelnen durchdrungen ist, lassen nicht einen Augenblick daran denken, dass dieses so viel bewunderte Bildwerk einer früheren Zeit angehören könne. Wir bedürfen hierbei nicht einmal des äusseren Anhalts, welchen unserem Urtheil auch die Marmorart zu geben scheint, über die so viel gestritten worden ist¹⁾. Ueberdies ist die Statue in Antium gefunden worden²⁾, und dass dieser Ort ein Lieblingssitz des Kaisers Nero war, ist eben so bekannt³⁾, als die Vorliebe des Letzteren für Apollon und die Art, in welcher er sich mit diesem Gott zu identificiren pflegte⁴⁾. Die glänzende und so überaus mühevoll durchgeführte Statue endlich war nur möglich, wenn kaiserlicher Reichthum sehr bedeutende Summen zur Verfügung stellte. Alles vereinigt sich also, um die gegenwärtig allgemein angenommene Ansicht über die Entstehungszeit dieser Statue als die allein zulässige erscheinen zu lassen.

Mit gleicher Zuversicht aber darf behauptet werden, dass Ihre Statue, Herr Graf, um mehr, als ein Jahrhundert älter ist. Ich will nicht auf die übrigen Bronze-Arbeiten hinweisen, mit denen sie wahrscheinlich zusammen gefunden worden ist, und an denen man allgemein den reinsten griechischen Stil bewundert. Es genügt, sie selbst in's Auge zu fassen. Wie an jenen, so tritt uns auch an ihr in jeder Einzelheit der Behandlung jene unachahmliche Einfachheit und Natürlichkeit entgegen, die ohne mühsames Suchen alles Wesentliche des Schönen trifft und alle unwesentlichen Nebendinge auch als solche betrachtet. Wie fern ist hier der Gewandwurf, wie fern die Haltung des Gottes, die doch in der Grundlage ganz dieselbe ist, wie an der Vaticanischen Statue, von dem theatralischen Pathos der letzteren! Wie fern ist die Durchbildung der einzelnen Formen, der Schwung der Linien von jener gesuchten Eleganz, durch welche die Vaticanische Statue, von dem einen für den Beschauer bestimmten Standpunkt aus betrachtet, das Auge blendet, aber auch von allen jenen groben Fehlern, durch welche sie von jedem andern Standpunkt aus beleidigt! Wie herrlich, frei und ungezwungen ist hier z. B. die Haltung und die ganze Durchbildung

1) Das Nähere über diesen Streit findet man bei Feuerbach a. a. O. S. 418—423. Allerdings scheint schon jetzt so viel festzustehen, dass das Korn des Marmors von den sonst bekannten griechischen Marmor-Arten wesentlich verschieden ist und sich mehr einer in Carrara vorkommenden Art nähert. Doch kann die Frage ohne Untersuchung

eines ganz frischen Bruchs nicht endgültig entschieden werden.

2) Feuerbach a. a. O. S. 424.

3) Feuerbach a. a. O. S. 424 f.

4) Feuerbach a. a. O. S. 427.

des Halses und des Kopfes! Alles athmet hier noch jene anspruchslose Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, welche aus dem griechischen Geist entflohen war, als die Vaticanische Statue entstand. Ihre Statue, Herr Graf, ist sicher um mehr, als ein Jahrhundert älter, als jene, deren Besitz den Vaticanischen Sammlungen zu so hohem Ruhm gereicht.

Dann kann sie aber auch keine Copie der letzteren sein und es bleiben nur noch zwei Fälle denkbar: entweder ist die Vaticanische Statue nach der Ihrigen, oder beide sind nach einem dritten, gemeinsamen Original gefertigt. Dass die letztere Annahme die ungleich wahrscheinlichere ist, wird wohl jeder Unbefangene einräumen. Wer wird ohne die vollgültigsten Beweise einen so ganz ausserordentlichen Zufall voraussetzen wollen, dass ein so ausdrucksvolles Kunst-Motiv während der ganzen Zeit, in welcher die alte Kunst thätig war, nur zwei Mal zur Ausführung gebracht worden sei und dass beide Ausführungen, das Original sowohl, als die Wiederholung, sich bis auf unsere Zeit erhalten haben? Wer wird nicht das Missliche der Annahme fühlen, dass der am Hofe der römischen Kaiser thätige Künstler auch nur Kenntniss gehabt habe von der kleinen Statue, die in einem unbedeutenden, uns nicht einmal dem Namen nach bekannten Städtchen von Epirus¹⁾ verborgen war? Wer wird es nicht dem gewöhnlichen Gang der Dinge weit angemessener finden, vorzusetzen, dass irgend ein grosser Meister einer der berühmten griechischen Kunstschulen ein so bedeutendes Kunst-Motiv geschaffen und sein Original in einer der Städte aufgestellt hatte, welche sich überhaupt durch Reichthum und Glanz auszeichneten, und dass dieses Original auch an anderen Orten mehr oder weniger zahlreiche Nachbildungen hervorrief, Nachbildungen, von denen wir eben zwei in den beiden in Rede stehenden Statuen vor uns haben? Verräth doch Ihre Statue, Herr Graf, in keiner Weise jene zärtliche Liebe und Sorgfalt, mit welcher ein Künstler Compositionen durchzuführen pflegt, die er ganz, auch hinsichtlich des Motivs, sein Eigenthum nennen kann. Zeigt doch im Gegentheil die Nachlässigkeit, mit welcher er die fünf Stücke, aus der sie besteht, hat zusammenfügen lassen, dass er sein Werk mit ziemlich gleichgültigen Augen angesehen hat. Wir dürfen es also wohl als ausgemacht betrachten, dass es im Alterthum irgendwo ein für uns verlorenes Original gegeben hat, welches ausser Anderen auch dem Verfertiger Ihrer Statue, Herr Graf, so wie dem der Vaticanischen, vielleicht nur durch andere Copieen vermittelt, zu gemeinsamem Vorbild gedient hat.

Es hiesse, Ihre Geduld, Herr Graf, missbrauchen, wenn ich alle mehr oder weniger verschiedenen und mehr oder weniger umständlich motivirten Meinungen, welche über die Bedeutung des diesen Werken zu Grunde liegenden Kunst-Motivs ausgesprochen worden

1) Dass Dodona zwar in nicht allzugrosser Entfernung von dem heutigen Paramythia, jedoch an einer ganz anderen Stelle lag, hat Leake: Northern Greece To. IV. S. 190. 193 gezeigt.

sind, im Einzelnen erörtern wollte. Die Zahl Derer, welche sich gedrungen gefühlt haben, ihre Gedanken darüber niederzuschreiben und der Oeffentlichkeit zu übergeben, ist unabsehbar und bei Weitem zum grössten Theil sind diese Gedanken, ich muss es unumwunden aussprechen, von nichts weniger als erfreulicher Art. Doch eines Mannes muss ich hier dankbar gedenken, der das Verständniss des in Rede stehenden Motivs mehr gefördert hat, als alle Uebrigen zusammen genommen. «*Der Vaticanische Apollo*», mit welchem Anselm Feuerbach seine litterarische Laufbahn begann und im Wesentlichen auch beschloss, wurde bei seinem Erscheinen ungewöhnlich günstig aufgenommen, erfuhr aber später auch um so strengeren Tadel. Das Letztere würde wahrscheinlich nicht der Fall gewesen sein, wenn sich nicht, ohne Zweifel gegen den Willen des Verfassers, die Cameraderie des Buchs bemächtigt und es mit so ungebührlichem Lob überschüttet hätte, dass sogar der Versuch gemacht wurde, es Lessing's Laokoon an die Seite zu stellen. In der That bietet es, wie von der Erstlingsschrift eines jungen Mannes nicht anders erwartet werden kann, der Kritik vielfache Blößen dar. Die Darstellung bewegt sich durchweg in einer alles Maass überschreitenden Breite. Die zahlreichen Excurse über allgemeinere Fragen verrathen fast überall eine äusserst beschränkte Denkmäler-Kenntniss und ein eben so unreifes Urtheil. Die von Feuerbach selbst versuchte Erklärung der Vaticanischen Statue verfehlt, wie allgemein anerkannt worden ist, entschieden das Richtige, und selbst in der Stellung des Gottes hat er mehrere wichtige Momente nicht verstanden. Anderer Seits aber finden sich in dieser Schrift alle früheren Meinungen über die Statue sorgfältig und mit Hervorhebung fast aller wirklich entscheidenden Gründe widerlegt und eine nicht unbedeutende Menge einzelner tief eindringender und vollkommen richtiger Beobachtungen über die Statue selbst ist durch das ganze Buch zerstreut. Es ist ohne Widerrede das Durchdachtteste und Beste, was jemals über das berühmte Bildwerk geschrieben worden ist.

Glücklicher Weise kann die Frage nach der Bedeutung des Motivs, welches uns beschäftigt, beantwortet werden, ohne dass man auf die einzelnen bisher vorgebrachten Deutungen näher einzugehen braucht. Denn alle, die überhaupt in Betracht kommen können, fussen, wie schon bemerkt wurde, auf der Voraussetzung, dass der Gott einen Bogen in der linken Hand halte; mit ihr stehen und fallen sie. Es genügt also die Unhaltbarkeit dieser einen Annahme darzulegen, um Raum für den Nachweis der wahren Absicht der alten Künstler zu gewinnen. Allerdings ist die Zulässigkeit dieser Voraussetzung schon früher ein Mal schlechthin geleugnet worden. Allein diese Verneinung war nicht mit der Andeutung einer neuen, positiven Ansicht über die wahre Bedeutung verbunden, und dabei stützte sie sich auf einen Grund, dessen Unhaltbarkeit in die Augen springt. Zoega¹⁾

1) Zeitschrift für Kunst S. 313.

nämlich, ein übrigens so sorgfältiger Beobachter der alten Kunstwerke, hat ein Mal die flüchtige Aeussierung hingeworfen: «*Die auf dem linken Arm getragene Chlamys deutet mir an, dass der Apollo von Belvedere keinen Bogen führte.*» Wenn es keinen besseren Grund für diese Meinung gäbe, so müsste sie in der That als ganz ungerechtfertigt verworfen werden. Denn selbst der flüchtigste Blick auf die uns überkommenen Werke der alten Kunst lehrt, dass man es im Gegentheil gerade besonders liebte, den mit dem Bogen in der Hand vorgestreckten linken Arm mit einem Gewandstück zu drapiren, und auch der Grund dieser Gewohnheit ist leicht einzusehen, da auf diese Weise ein einzelnes, weit abstehendes Glied des Körpers in einer dem Auge wohlthuenden Weise mit der ganzen Gestalt eng verknüpft wird¹⁾. Allein das ist natürlich Zoega nicht eingefallen, behaupten zu wollen, dass die Vaticanische Statue überhaupt Nichts in der linken Hand gehalten habe. Weder enthalten seine Worte irgend eine Andeutung einer solchen Meinung, noch könnte sie die Beistimmung irgend eines Verständigen erhalten. Denn wie schon Feuerbach²⁾ ganz richtig bemerkt hat, liefert die Lage des unversehrt erhaltenen Theils des Arms den handgreiflichen Beweis, dass der Daumen der Hand nach oben gewendet war, und diese Wendung der Hand kann, wenn der ganze Arm so weit, wie hier, vorgestreckt ist, nur dadurch einen vernünftigen Sinn bekommen, dass sie irgend einen Gegenstand festhält.

Doch darf ich mich, Herr Graf, bei dieser Frage, deren Beantwortung unser ganzes Urtheil über die Bedeutung des zu erklärenden Kunst-Motivs bedingen muss, nicht etwa mit einem Hinweis auf das Attribut begnügen, welches noch gegenwärtig in der Hand Ihrer Statue zu sehen ist. Es giebt noch andere Gründe, welche die bisher fast ohne Ausnahme gebilligte Voraussetzung zwar nicht in so handgreiflicher, aber doch für den anlogischen Denken Gewöhnten in eben so zwingender Weise widerlegen, und diese Gründe müssten geltend gemacht werden, selbst wenn nicht noch ein besonderer Anlass dazu vorläge.

Aber auch an einem solchen fehlt es nicht. Denn eine Auffassung, an welche sich die ganze gebildete Welt seit drei Jahrhunderten gewöhnt hat, wird nicht leichten Kaufs aufgegeben. Jeder Widerspruch gegen dieselbe wird nur den Scharfsinn antreiben, einen Weg aufzusuchen, welcher die Möglichkeit bietet, sich den Consequenzen der neu hinzugekommenen Thatsachen zu entziehen. Und in der That, Herr Graf, wenn Nichts, als das Attribut Ihrer Statue in Betracht käme, so würde der letzte Ausweg noch nicht verschlossen sein. Man würde natürlich einräumen, dass dieselbe keinen Bogen in der Hand gehabt habe. Man würde eben so wenig läugnen, dass beide Künstler, der Verfertiger Ihrer, so wie der der Vaticanischen Statue, dasselbe Kunst-Motiv wiederholt haben. Allein man würde

1) Die Beispiele sind so überaus zahlreich, dass es genügt, nur auf die auf Tafel III, 1. 2. 3. 7. 8. mitgetheilten

Bildwerke zu verweisen.

2) Der Vaticanische Apollo S. 219.

darauf hinweisen, wie häufig die alten Künstler andere Motive nachgebildet haben, indem sie ihnen mit Hinzufügung geringer Veränderungen mehr als einen verschiedenen Sinn unterlegten. Hieraus würde man die Berechtigung zu der Annahme ableiten, dass der Verfertiger der Vaticanischen Statue zwar das allgemeine Motiv Ihrer Statue, Herr Graf, wiederholt, dass er es aber auch in einem anderen Sinn verwendet und demgemäss das Attribut der linken Hand verändert haben könne. Auch dieser Einwand, der letzte mögliche, wenn mich nicht Alles täuscht, wird abgeschnitten, sobald es sich ergibt, dass die ganze Stellung des Gottes, wie sie in der Vaticanischen Statue vorliegt, in Verbindung mit dem Bogen, zu welchem Zweck dieser auch in der vorgestreckten linken Hand gehalten werden möge, voll innerer Widersprüche und geradezu sinnlos sein würde. Niemand wird zugeben wollen, dass das so viel bewunderte Kunstwerk Nichts, als eine willkürliche Combination reizender Formen ohne einen vernünftigen Zusammenhang enthalte. Es muss also, wenn jener Nachweis geführt werden kann, mit einem anderen Attribut, als dem Bogen, versehen gewesen sein; und wenn einmal dies feststeht, wer vermöchte sich dann noch der Belehrung zu entziehen, die uns durch Ihre Statue, Herr Graf, geboten wird?

Zunächst also, Herr Graf, werden wir die Bronze-Statue ganz ausser Betracht lassen müssen und nur zu fragen haben, ob mit der Körperhaltung, welche dem Apollon von dem Verfertiger der Vaticanischen Statue gegeben worden ist, der Bogen in irgend einem Sinn vereinbar erscheint. Dass die Unvereinbarkeit dieser Haltung und jenes Attributs augenscheinlich schon von Vielen mehr oder weniger deutlich gefühlt worden ist, wurde schon oben bemerkt. Hier habe ich noch hinzuzufügen, dass Feuerbach dieselbe, was den gewöhnlich damit verbundenen Sinn betrifft, sogar ausdrücklich nachzuweisen gesucht hat. Allein auch dieser Gelehrte hat geglaubt, den Bogen selbst mit Hülfe einer neuen Deutung retten zu können und die Gründe, welche gegen die von ihm bekämpfte Ansicht sprechen, hat er weder vollständig genug, noch mit hinreichender Schärfe entwickelt. Bevor ich jedoch das von ihm in dieser Beziehung Versäumte oder Verfehlt nachzuholen suche, muss ich Ihre Aufmerksamkeit, Herr Graf, auf eine mit dieser Frage eng zusammenhängende und offenbar ganz richtige Bemerkung desselben Gelehrten lenken, da diese schon allein geeignet war, den rechten Weg zu zeigen, wenn nur ihre Consequenzen schärfer in das Auge gefasst worden wären. Mit vollem Recht nämlich hat Feuerbach¹⁾ hervorgehoben, wie missfällig ein vollständig ausgeführter Bogen bei der dem Gott gegebenen Stellung sein würde, und bemerkt, dass die schöne Pyramidalform nur zu retten ist, wenn man annimmt, der alte Künstler habe sich, wie auch Montorsoli gethan hat, mit einer aphoristischen Andeutung dieser Waffe begnügt. Gegen solche, auch sonst den alten Künstlern geläufige apho-

1) A. a. O. S. 220.

ristische Andeutungen der Attribute ist in der That Nichts einzuwenden, so lange sie aus keinem anderen Grunde, als wegen der materiellen Schwierigkeit der Ausführung angewendet sind. Wenn aber die vollständige Ausführung die Gesetze des Schönen verletzen würde, so bleibt die Composition offenbar gleich tadelnswerth, mag nun das Attribut wirklich ganz zu sehen, oder nur angedeutet sein. Denn eine solche Andeutung ist doch nur da, um die Phantasie des Beschauers zu nöthigen, das Fehlende hinzuzudenken. Ich brauche daher gar nicht näher auf die Frage einzugehen, ob wohl auch andere alte Künstler, die wirklich diesen Namen und nicht den von Handwerkern verdienen, sich erlaubt haben, die Gesetze des Schönen in der hier vorausgesetzten Weise zu umgehen. In jedem Fall kann das nicht geleugnet werden, dass hierin ein sehr wesentlicher Mangel der Composition liegen würde, und der Verfertiger der viel gepriesenen Vaticanischen Statue durfte wohl so viel von seinen Lobrednern erwarten, dass sie ihm einen so groben Fehler nicht ohne zwingende Gründe aufbürden würden.

Alle Erklärer ausser Feuerbach haben behauptet, die Vaticanische Statue stelle Apollon in einem Augenblick dar, welcher dem Abschiessen eines Pfeils unmittelbar nachfolgt; nur der genannte Gelehrte hat zu erweisen gesucht, dass der Gott den Pfeil vielmehr eben erst absenden werde oder sich doch den Schein gebe, als wolle er dies eben thun. Wir müssen uns daher der Stellungen etwas genauer bewusst zu werden suchen, welche in diesen Momenten möglich sind, und so werden wir uns vor Allem sagen müssen, dass man, während man hastig vorwärts schreitet, nicht zugleich mit dem Bogen schiessen kann. Es ist unmöglich, die Sehne eines Bogens anzuziehen, ohne dass alle Muskeln auf das Höchste gespannt werden. Zu jeder raschen Vorwärtsbewegung hingegen bedürfen dieselben Muskeln ihrer vollen Freiheit. Darum kann Niemand Beides zugleich thun. Man kann bis zu dem Moment des Abschiessens laufen; schon während des Laufs den Pfeil aus dem Köcher nehmen; man kann unmittelbar nach dem Schuss den Lauf fortsetzen. Nur die Gleichzeitigkeit des Vorwärtsschreitens und des Schiessens selbst ist durch die Natur der Sache ausgeschlossen¹⁾.

Mit diesem Laufen aber hat natürlich jenes weite Ausschreiten Nichts gemein, welches beim Abschiessen eines Pfeils eben so nothwendig, als jede Vorwärtsbewegung unmöglich ist. Denn nur durch das möglichst weite Auseinanderhalten der Beine gewinnt der, welcher in aufrechter Stellung einen Pfeil absendet, jenen festen Halt, ohne welchen er den Bogen

1) Natürlich gilt dies nur für den Fall, dass man sich mittelst der eigenen Füße vorwärts bewegt, nicht wenn man fährt oder reitet, da die Muskeln hierzu ihrer vollen Freiheit nicht bedürfen. Daher fehlt es auch nicht an Kunstwerken, welche Götter und Menschen zu Wagen oder

zu Ross vorwärts eilend und zugleich mit dem Bogen schiessend darstellen. Ich erinnere nur an den Phigalischen Fries und an eine Münze bei Pedrusi: J. Cesari To. VII. Tav. 23, 8.

nicht spannen und das Zurückschnellen der Sehne nicht aushalten kann. Der linke Fuss aber, nie der rechte muss vorgesetzt sein, weil nur so die Muskeln der rechten Seite den zum Anziehen der Sehne nöthigen freien Spielraum erhalten. Von den alten Schriftstellern finden wir daher diese Nothwendigkeit wiederholt hervorgehoben¹⁾ und Tausende von Kunstwerken beweisen uns, dass auch die alten Künstler, so weit sie überhaupt diesen Namen verdienen, dieses erste und wichtigste Erforderniss für jeden Schiessenden nicht unbeachtet gelassen haben²⁾. Natürlich aber fehlt es anderer Seits auch nicht an rohen, nur dem Kunsthandwerk angehörenden Producten, deren Urheber, wie in unzähligen anderen Dingen, so auch hierin ganz gedankenlos verfahren sind, indem sie den Schiessenden bald eine ganz unentschiedene Haltung gegeben, bald Links mit Rechts oder das Ausschreiten mit dem Laufen verwechselt haben³⁾.

Haupt und Oberkörper finden sich bei den Schiessenden fast eben so oft in senkrechter Haltung⁴⁾, als, um das Zielen zu erleichtern, nach vorn gebeugt⁵⁾. Nur in dem besonderen Falle, dass Jemand seine Pfeile hoch in die Luft sendet, sind Haupt und Oberkörper etwas zurückgebeugt⁶⁾. Und natürlich wenden die Schiessenden, wie den Geist, so auch den Körper fast ohne Ausnahme ganz dem Ziele zu, welches sie in das Auge gefasst haben⁷⁾. Nur in mehr oder weniger roh ausgeführten Darstellungen kommen auch Bogenschützen vor, die seitwärts schiessen⁸⁾.

Die Arme sind in dem Moment, in welchem der Pfeil auf die Sehne gelegt wird, so weit, als nur irgend möglich, vorgestreckt, und zwar bleibt der linke in dieser Lage, auch während die rechte Hand sich allmählig nach der Brust hin zurückzieht. Sobald aber der Pfeil die Sehne verlassen hat, wird eine so lästige Haltung völlig zwecklos. Die Arme werden daher augenblicklich und ganz unwillkürlich in eine bequemere Lage zurücksinken.

1) Feuerbach: Der Vaticanische Apollo S. 234.

2) Siehe z. B. Taf. III, 1. 2. 3. 7. 10. Fast eben so oft, als stehend, entsendeten die Alten ihre Pfeile auch knieend; aber auch dann pflegten sie aus demselben Grunde stets das linke Bein vorzusetzen. Darstellungen dieser Art sind daher kaum seltener, als die der ersteren, z. B. Tafel III, 6. 9. Etwas ganz Seltenes jedoch ist das Schiessen in sitzender Stellung (Hom.: Il. I, 48.). Nur in wenigen, ganz untergeordneten Darstellungen kommt dies vor, z. B. Wieseler: Denkm. Th. II. No. 634. Jahn: Columbarium in der Villa Panfili Taf. 2, 6.

3) Das Letztere ist überaus selten; doch dürfte in der That eine kleine Dresdner Statue bei Becker: Augusteum Taf. 101 hierher gehören, da die Arme richtig restaurirt zu sein scheinen; vielleicht auch die Statuen bei Clarac: Musée de sculpt. Pl. 370, 1218 A. 565, 1217 A. 570 B, 1224 C. Allein hier ist es wahrscheinlicher, dass die Schuld nur die Restauratoren trifft, so wie dasselbe bei einer Thonlampe (Passeri: Luc. fict. To. I. Tab. 96.) nur von der

manirierten Darstellung des modernen Zeichners herzurühren scheint. Die äussere Aehnlichkeit aber jenes Ausschreitens mit dem Laufen wird schon von Maximus Tyr.: Dissert. XIV, 6. betont, indem er sagt: Τὸν Ἀπόλλωνα, οἷον γραφεῖς καὶ δημιουργοὶ εἰκάζουσι, μειράκιον γυμνὸν ἐκ χλαμυδίου, τοξότην, διαβεβηκότα τοῖς ποσὶν ὥσπερ θεοντα.

4) Z. B. Taf. III. 1. 2. 3.

5) Z. B. Taf. III, 10. und das Vasengemälde bei Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 119., so wie ein zweites, welches zuletzt von mir im Bull. hist.-philol. To. XII. S. 308 = Mél. gréco-rom. To. I. S. 590. No. 8 besprochen worden ist.

6) Z. B. Taf. III, 7.

7) Z. B. Taf. III, 1. 2. 3. 6. 7. 9. 10.

8) Z. B. Passeri: Luc. fict. To. I. Tab. 96. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 570, 1216, 1218 A. Pl. 570 B, 1224 C. Wieseler: Denkm. Th. II. No. 634. Jahn: Columbar. in der Villa Panfili Taf. 1, 3.

Nur in einem Falle kann es vorkommen, dass sie noch einige weitere Augenblicke, jedoch nur bis zu einem Moment, der sich genau bestimmen lässt, in der Lage bleiben, in welcher sie sich eben dann befinden, wenn der Pfeil von der Sehne fliegt. Es ist nämlich möglich, dass sich der Schiessende geistig so vollständig dem in das Auge gefassten Ziele hingiebt, dass dadurch jede andere Thätigkeit seines Geistes, und somit auch seiner Muskeln gehemmt wird, und daher alle Glieder des Körpers in der eben eingenommenen Lage verbleiben müssen, bis sie mit der in den Geist des Schiessenden zurückkehrenden Freiheit auch die ihrige wieder erlangen. Dies kann jedoch nicht länger währen, als bis es entschieden ist, ob der Pfeil sein Ziel getroffen hat oder nicht, weil hierdurch nothwendig jede Hemmung des Geistes aufgehoben werden muss. Unwillkürlich werden daher spätestens in diesem Moment so wohl die gespreitzten Beine, als auch die vorgehaltenen Arme in bequemere Lagen zurückkehren. Sobald aber dies geschehen ist, hat auch die ganze Haltung des Körpers Nichts mehr mit der eines Schiessenden gemein, und so kommt es, dass es überaus schwierig ist, zu entscheiden, ob die Alten in ihren Kunstwerken überhaupt einen dem Schuss unmittelbar nachfolgenden Moment gebildet haben. Denn wenn die genannten, für einen Schiessenden allein charakteristischen Elemente der Körperhaltung nicht vorhanden sind, so kann man aus Nichts erkennen, ob der dargestellte Gott oder Heros überhaupt einen Pfeil abgesendet hat. Sind sie aber vorhanden, so kann eben so wohl der Augenblick des Schiessens selbst, als der unmittelbar darauf (bis zu dem Moment nämlich, in welchem der Pfeil sein Ziel erreicht) folgende gemeint sein. Allerdings unterscheiden sich diese beiden Momente in der Wirklichkeit dadurch, dass in dem ersteren die Sehne und der Pfeil von der rechten Hand noch festgehalten wird; in dem letzteren der Pfeil ganz fehlen und die Sehne nach der linken Hand hin zurückgeschneilt sein muss. Allein da die alte Kunst ganz gewöhnlich sowohl die Sehne, als auch den Pfeil selbst da, wo sie Beides gedacht wissen will, gar nicht gebildet hat¹⁾, so hat sie dadurch eben so häufig dem Urtheil die Möglichkeit entzogen, zu entscheiden, welcher von beiden Momenten gemeint ist²⁾.

Das aber konnte ihr natürlich nie einfallen, zur Andeutung, dass der Dargestellte eben geschossen habe, den einen Arm in der Schusslage, den andern in freier Haltung zu bilden. Die Darstellungen von Bogenschützen, die sie uns hinterlassen hat, sind kaum zu übersehen. Doch ist mir keine einzige, auch nicht unter den rohesten und plumpesten, vorgekommen, bei welcher man eine so widersinnige Haltung angewendet fände. Nur Visconti³⁾ hat bei

1) Nur die Sehne ohne den Pfeil, obgleich auch dieser nothwendig gedacht werden muss, ist z. B. auf dem Stein bei Wieseler: Denkm. Th. II. No. 632 gebildet.

2) Bildwerke, in denen möglicherweise der dem Schusse unmittelbar nachfolgende Moment dargestellt ist, finden

sich z. B. ausser dem Relief Taf. III, 7 bei Gori: Gemm. Mus. Flor. To. I. Tab. 38, 1. Pedrusi: J. Cesari To. VII. Tav. 23, 8. Zoega: Bassir. Tav. 62.

3) Mus. Pio-Clem. To. IV. Tav. 39.

der nach seiner Vorschrift gemachten Restauration eines Sarkophag-Fragments der alten Kunst eine solche Verkehrtheit aufgebürdet.

Allerdings kommen Bilder, namentlich der Artemis vor, welche uns die Göttin in schreitender Stellung, den linken Arm mit dem Bogen vorstreckend und den rechten, wie der Vaticanische Apollon, senkend zeigen¹⁾. Allein Bilder dieser Art, so weit sie überhaupt richtig restaurirt sein mögen, haben gar nicht die Absicht, durch den mit der linken Hand vorgehaltenen Bogen anzudeuten, dass die Göttin eben geschossen habe. Sie stellen sie vielmehr dar, wie sie frei durch Wald und Flur streift und, ohne irgend ein Ziel im Auge zu haben, in triumphirendem Uebermuth den Bogen in der Linken schwingt. Dass solchen Bildern eben diese und keine andere Absicht zu Grunde liegt, lehrt uns ausser Anderem besonders unzweideutig eine vollständig erhaltene Darstellung an einer antiken Lampe²⁾, wo wir die Göttin, bei übrigens völlig gleicher Stellung, den Bogen nicht nur mit der Rechten (was nur ein Fehler des Kupferstechers sein könnte), sondern auch mit einer solchen Haltung des Unterarms schwingen sehen, dass an ein unmittelbar vorausgegangenes Abschiessen eines Pfeils gar nicht gedacht werden kann.

In gleicher Weise ablehnend muss unser Urtheil auch in Betreff anderer ähnlicher Stellungen ausfallen, in denen namentlich Herakles vorkommt. Ich meine Bilder, welche uns den Heros vorführen, wie er, kräftig ausschreitend, mit der linken Hand den Bogen, wie beim Schuss, vorwärts hält, in der rechten aber eine zweite Waffe schwingt³⁾. Augenscheinlich soll auch hier das Vorhalten des Bogens keineswegs auf einen unmittelbar vorausgegangenen Schuss hinweisen, der in der That gar nicht möglich wäre. Vielmehr wird hier der mit dieser Waffe bewehrte linke Arm, wie auch sonst fast allgemein von Kämpfenden, nur zur Deckung des eigenen Körpers dem Feinde entgegen gehalten.

Momente hingegen, welche dem Schiessen mit dem Bogen unmittelbar vorausgehen, sind von der alten Kunst überaus häufig gebildet worden. Das Gewöhnlichste ist, dass der Dargestellte die Stellung der Beine und die Haltung des linken Arms bereits eingenommen hat, wie es beim Schuss selbst nöthig ist; dass die rechte Hand aber eben über die Schulter nach dem Köcher zurückgreift, um einen Pfeil aus demselben zu nehmen⁴⁾. Seltener kommt es vor, dass der Gott oder Heros den Pfeil bereits in den Händen hält und ihn eben dem Bogen zuführt. Doch findet sich auch dieses Motiv, und zwar nicht nur mit der aufrechten⁵⁾, sondern auch mit der knieenden Stellung verbunden⁶⁾.

1) Z. B. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 286, 1214. 568, 1209 B.

2) Taf. III, 5.

3) Z. B. Taf. III, 8. Gerhard: Auserlesene Vasenb. Taf. 124. Guignaut: Rel. de l'ant. Pl. 190 ^{bis}, 681 ^b.

4) Z. B. Taf. III, 3.

5) Z. B. Taf. III, 1.

6) Z. B. Taf. III, 6. Ebenso auf der Münze bei Guignaut: Rel. de l'ant. Pl. 171. No. 629^d, wo der Pfeil entweder nur verwischt oder doch hinzuzudenken ist.

Die Vaticanische Statue, Herr Graf, stellt den Apollon offenbar dar, wie er eben einer hastigen Vorwärtsbewegung Einhalt thut. Die Haltung der Beine und des Rumpfes, so wie der Faltenwurf des vom linken Arm herabfallenden Mantels können hierüber nicht die geringste Ungewissheit zurücklassen. Das rechte Knie ist gar nicht gebogen und der rechte Fuss ruht mit der ganzen Sohle auf dem Boden. Das Bein ist also entschieden in vollständiger Ruhe; es ist zum Stillstand, nicht zum Weiterschreiten niedergesetzt¹⁾. Dass aber so eben eine längere und hastige Vorwärtsbewegung vorausgegangen ist, lehrt uns zunächst die Haltung des linken Beins. Es ist weit zurückgestreckt und der Fuss berührt kaum mit der Spitze den Fussboden. So weit ausgreifende Schritte sind nur möglich bei einer sehr energischen und verhältnissmässig lange andauernden Bewegung. Denn je ruhiger und von je kürzerer Dauer das Vorwärtsschreiten ist, um so weniger greifen unsere Schritte aus; je heftiger und je länger dauernd jenes ist, um so länger werden auch diese. Im vorliegenden Fall ist der Schritt bereits so weit gestreckt, als dies nur irgend möglich ist, ohne dass sich die Bewegung zu einem eigentlichen Laufen gestaltet. Ein solches Vorwärtseilen also wird in dem hier dargestellten Moment plötzlich durch das fest und gerade auf den Fussboden gesetzte rechte Bein gehemmt, und damit steht in vollständigster Uebereinstimmung die sehr merklich zurückgebeugte Haltung des Ober-Körpers. Denn diese wird nicht nur bei einer so plötzlichen Unterbrechung einer längeren, hastigen Bewegung unvermeidlich, sondern auch nur eben dadurch erklärlich. Hierzu passen endlich auf das Vollkommenste die in senkrechter Linie, ungehemmt dem Gesetz der Schwere folgenden Falten der vom linken Arm herabhängenden Chlamys. So lange der Gott vorwärts eilte, mussten natürlich auch diese durch den Luftzug mehr oder weniger bewegt und nach hinten geweht werden. Wenn aber einem raschen Vorwärtsschreiten Einhalt gethan wird, so wird auch, je plötzlicher und energischer dies geschieht, um so schneller und stärker das natürliche Gesetz der Schwere auf die Falten des Gewands wirken und sie kehren daher eben so augenblicklich und entschieden, wie das hemmende Bein, in ihre natürliche, ruhige Lage zurück.

So oft ich auch die Aeusserungen der verschiedenen Schriftsteller über die Vaticanische Statue überblicke, immer erscheint mir als das Auffallendste von Allem, dass selbst diese so entschieden und unzweideutig ausgesprochene Grundlage der Situation, in welcher eins der wesentlichsten Verdienste der ganzen Composition besteht, von Niemand erkannt worden ist. Wenigstens habe ich nirgends eine Spur dieser Erkenntniss gefunden, um so mehr aber Auffassungen, die einer Widerlegung gar nicht bedürfen¹⁾. Nur was Feuerbach

1) Besonders deutlich wird dies, wenn man das rechte Bein des Vaticanischen Apollon mit dem linken der Artemis von Versailles vergleicht.

2) War doch auch O. Müller: Kleine Schriften Th. II.

S. 494. im Verständniss der Stellung der Vaticanischen Statue nicht weiter gekommen, als dass er ohne das geringste Bedenken annahm, der Gott schreite, nachdem er den Pythischen Drachen erlegt, eben von dem Ort der

hierüber sagt, glaube ich nicht ganz mit Stillschweigen übergehen zu dürfen, da er der Statue ein ungleich eingehenderes Studium gewidmet hat, als alle Uebrigen, und auf den ersten hundert Seiten seines Buchs eben nur diese Frage behandelt. Das Resultat seiner langen Auseinandersetzung fasst er in die Worte zusammen¹⁾: «*Nur an Raschheit, an grössere Extension der Bewegung ist nicht zu denken; intensiv bleibt der Apollo in höherem Grade lebhaft bewegt.*» Verwundert fragt man, was denn nun Jemand eigentlich thue, wenn er sich intensiv in höherem Grade lebhaft bewegt ohne Raschheit und höhere Extension der Bewegung. Dass der Gott etwa nur geistig, nicht körperlich bewegt sei, kann mit diesen Worten nicht gemeint sein. Dem würde Alles widersprechen, was Feuerbach selbst im Vorhergehenden an der Statue nachgewiesen hat. Er selbst hat die merklich zurückgebeugte Haltung des Rumpfes hervorgehoben²⁾, aber freilich Nichts damit anzufangen gewusst. Er selbst sagt an einem anderen Orte³⁾: «*Die Füße sind zum Schreiten geöffnet, und, wie man sieht, nicht zu kurz abgesetzten, sondern zu weit ausgreifenden Schritten. Der linke Fuss weicht bedeutend zurück, kaum dass er mit der Spitze die Erde berührt. Der rechte vorgesetzte ruht mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden, und die geringe, fast unmerkliche Ausladung seines Knies kann einem völlig ruhenden, zum Stillstand niedergesetzten Fusse angehören. Je rascher aber in der Natur die durch Beugen und Strecken hervorgebrachte Bewegung des Fusses wird, desto mehr verschwindet letzteres dem Anblick, desto mehr wird das Beugen vorherrschendes Moment. Dass Apollo schreitet, oder, eben noch im Schreiten begriffen, nur innehält, um weiter zu schreiten, ist augenscheinlich. Denn im entgegengesetzten Falle wäre das Knie des linken Fusses mit dem des rechten zum mindesten parallel gestellt. An jenem linken Fusse sieht man, dass Apollo schreitet, an diesem rechten, wie er schreitet. Dort Bewegung, hier Einhalten der Bewegung; dort Thätigkeit, hier Ruhe, folglich beides zusammengefasst, auf keinen Fall Raschheit der Bewegung.*»

Hier erkennt also Feuerbach selbst an, dass uns die Haltung des linken Beins einen weit ausgreifenden Schritt zeigt; und so muss man doch wohl fragen, wie Schritte dieser Art wohl möglich sind, ohne eine sehr entschiedene Raschheit körperlicher Bewegung. Das rechte Bein soll «*Einhalten der Bewegung*», soll «*Ruhe*» andeuten, und doch soll man daran sehen können, «*wie Apollo schreitet*». Wie ist es möglich, fragen wir wieder, an einem Beine das ruht, also gar nicht schreitet, zu sehen, wie Jemand schreitet? Sollte uns denn zu dieser Erkenntniss nicht das linke weit förderlicher sein, mit dem der Gott wirklich schreitet? Feuerbach räumt selbst ein, dass die Haltung des rechten Beins einem «*völlig ruhenden, zum Stillstand niedergesetzten*» angehören könne. Dennoch soll es augenscheinlich

Handlung hinweg, während jedes Element der Stellung mit dem Beginn einer Vorwärtsbewegung ganz unvereinbar ist und auf das Unzweideutigste vielmehr auf das Ende einer solchen hinweist.

1) Der Vaticanische Apollo S. 97.

2) A. a. O. S. 89.

3) A. a. O. S. 87.

sein, dass der Gott *«nur innehalte, um weiter zu schreiten»*, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil das Knie dieses Beins mit dem rechten nicht parallel gestellt sei. Aber ist es denn, so lange auch nur ein Bein in einem *«weit ausgreifenden»* Schritte begriffen ist, überhaupt möglich, dass die Kniee parallel gestellt sind? Und wie kann denn daraus, dass diese in nicht paralleler Lage erscheinen, auch nur das Geringste darüber geschlossen werden, ob der Gott künftig weiter schreiten werde oder nicht? Der zurückgesetzte linke Fuss zeigt uns doch nur, dass Apollo den letzten Schritt des linken Beins noch nicht beendigt hat, sondern eben beenden will; belehrt uns also nur über das Gegenwärtige und Vorausgehende genauer, über das Zukünftige aber nur im Allgemeinen. Denn ob er den Fuss nur in gleiche Linie mit dem rechten, oder mehr oder weniger darüber hinaussetzen werde, können wir aus seiner augenblicklichen Haltung noch gar nicht ersehen. Und selbst wenn er ihn darüber hinaussetzen würde, so könnte doch daraus noch immer kein Weiterschreiten hervorgehen, so lange nicht die Haltung des rechten Beins eine ganz andere würde. Diese aber spricht es nebst der zurückgebeugten Stellung des Rumpfes und dem senkrechten Faltenwurf des Mantels auf das Entschiedenste aus, dass der Gott zunächst inne halten will. Ueber das, was er vielleicht noch später thun wird, kann uns natürlich die Statue gar Nichts lehren, und wir haben auch keinen Grund, uns damit zu beschäftigen. Wohl aber müssen wir weiter fragen, wie überhaupt Jemand *«nur inne halten könne, um weiter zu schreiten»*. Ohne Zweifel können dem freiwilligen Innehalten sehr verschiedene Absichten zu Grunde liegen; nur nicht die, das Gegentheil vom Innehalten zu thun. Man kann auch wohl innehalten, indem man sich zugleich vornimmt, später einmal weiter zu schreiten; aber gewiss kann dieser Vorsatz nicht der Grund des Innehaltens sein. Und wie konnte Feuerbach ferner entgehen, dass die Worte: *«dort Thätigkeit, hier Ruhe, folglich Beides zusammengefasst, auf keinen Fall Raschheit der Bewegung»* gerade über das, was man einzig und allein wissen will, gar keine Auskunft geben? Denn dass die Haltung *«Thätigkeit und Ruhe zusammenfasst»*, sieht Jeder auch ohne fremde Hülfe. Allein von der Exegese will man erfahren, welches Princip, welche besondere Willens-Strebung diese *«Thätigkeit und Ruhe zusammenfasst»*. Wie, fragen wir endlich, kann daraus, dass die Haltung in dem dargestellten Moment neben der Thätigkeit auch Ruhe zeigt, geschlossen werden, dass die vorausgegangene Thätigkeit ohne Raschheit der Bewegung gewesen ist? Kann nicht eine noch weit raschere Bewegung, als die ist, auf welche der Schritt des Gottes in dem vorliegenden Falle hinweist, augenblicklich durch eine noch vollständigere Ruhe gehemmt werden? In der That, Herr Graf, man erstaunt, dass Feuerbach nicht einmal durch die Widersprüche seiner eigenen Worte über die Haltlosigkeit seiner Behauptung, dass dem dargestellten Moment keine längere oder hastigere Vorwärtsbewegung

vorausgegangen sei, belehrt worden ist; dass er glauben konnte, auf diese Weise eine mit den gegebenen Thatsachen im grellsten Widerspruch stehende Auffassung der Situation haltbar machen zu können, aus keinem anderen Grunde, als weil er selbst sehr wohl fühlte, dass ohne diese Voraussetzung die Beziehung der Statue auf den Moment, in welchem Apollon die Erinyen aus seinem Heiligthume vertreibt, von vorn herein unmöglich werden würde.

Wenn es aber nun dennoch feststeht, dass der Gott in dem dargestellten Moment eine Bewegung dieser Art eben hemmt; wenn anderer Seits diejenigen Recht haben sollten, welche behaupten, die Haltung des linken Arms rühre davon her, dass Apollon eben einen Pfeil abgeschossen habe: wann, müssen wir fragen, hat dieses Schiessen Statt gefunden? Offenbar nicht erst nach der Hemmung des Vorwärtseilens. Denn dieses Anhalten ist in dem dargestellten Moment noch nicht einmal ganz vollzogen. Der letzte Schritt des linken Beins ist erst noch zu beendigen; ja eben dieses Bein müsste, wenn der Gott schiessen wollte, erst noch ausschreitend vor das rechte gesetzt werden. Der Oberkörper, der, um den Lauf zu hemmen, noch zurückgebeugt ist, müsste im Gegentheil erst nach vorn gebeugt werden. Denn anzunehmen, dass der Gott in die Höhe geschossen habe, und dass die Haltung des Rumpfes daher rühre, würde die horizontale Lage des linken Arms und die Haltung des Kopfes nicht gestatten. Oder hat Apollon etwa während jenes hastigen Vorwärtseilens geschossen? Wir haben schon gesehen, dass dies unter allen Umständen unmöglich ist¹⁾. Der Gott müsste also seinen Pfeil entsendet haben, bevor er die eilige Vorwärtsbewegung begann; er müsste während derselben den linken Arm immer in der Schusslage festgehalten haben. Ich brauche nicht erst zu wiederholen, dass Niemand bei gesunden Sinnen etwas so Zweckloses thun wird; dass Jedermann, sobald er nach Erlegung seines Feindes eine Vorwärtsbewegung beginnt, den linken Arm mit dem Bogen sinken lassen wird²⁾. Die Composition würde also die Einheit der Zeit auf das Gröbste verletzen, indem sie Elemente der Körperhaltung in einen Moment zusammenzwängte, welche in Wirklichkeit der Zeit nach weit aus einander liegen³⁾.

1) Siehe oben S. 17.

2) Siehe oben S. 18. f.

3) Dennoch hat auch O. Müller: Kleine Schrift. Th. II. S. 494. hieran nicht den geringsten Anstoss genommen, indem er sagt: *«Den Bogen: von dem die tödtlichen Pfeile geflogen, noch in der vorigen Richtung zu halten, ist nicht gegen den Geist der Griechischen Kunst, welche durch das gleichsam mechanische Fortsetzen einer Handlung neben einer andern neu eintretenden manche ihrer prägnantesten Darstellungen gewinnt; Beispiele lassen sich schon aus den alten Athletenstatuen geben.»* Erklärlich werden Worte dieser Art nur dadurch, dass auch Müller, dessen anderwei-

tige Verdienste ich stets auf das Bereitwilligste anerkannt habe, doch nach Art der meisten Archäologen die alten Kunstwerke hauptsächlich als Illustrationen mythologischer Handbücher zu betrachten pflegte. Hätte er sich eine nur einigermaßen genauere Kenntniss des menschlichen Körpers und seiner natürlichen Bewegungen zu erwerben gesucht und zu diesem Zweck die alten Kunstwerke studirt, so würde er gewusst haben, dass das von ihm vorausgesetzte Verhalten nicht nur in der Wirklichkeit nicht vorkommen kann, sondern dass sich auch in den Werken der alten Kunst nicht die entfernteste Analogie dazu findet. Er würde nicht bei den Athleten-Statuen, die wenigstens auf die hier

Ein ganz ähnlicher Verstoss gegen die Einheit der Zeit offenbart sich (und dies ist schon von Feuerbach¹⁾ ganz richtig erkannt worden), wenn wir, unter der Voraussetzung, dass der Gott eben geschossen habe, die Haltung des rechten Arms mit der des linken vergleichen. Der letztere befindet sich noch in der Schusslage, der erstere aber hat bereits eine Haltung angenommen, in die er erst gelangen konnte, nachdem die Schusslage aufgegeben war. Nun kann es zwar, wie schon bemerkt wurde, vorkommen, dass Jemand, nachdem der Pfeil die Sehne verlassen hat, die Lage der Arme noch festhält, bis der Pfeil das Ziel erreicht hat. Niemandem aber kann es einfallen, nur die des einen Arms beizubehalten und die des anderen zu verändern. Und dass wenigstens so viel selbst die handwerksmässigen Arbeiter des Alterthums eingesehen haben, lehren uns die zahlreichen Darstellungen von Bogenschützen, unter denen noch keine nachgewiesen ist, welche eine so unnatürliche Combination aufgenommen hätte²⁾.

Endlich, Herr Graf, würde die Composition, wenn wir annehmen wollten, dass Apollon eben mit dem Bogen geschossen habe, selbst jeder angemessenen Einheit der Handlung ermangeln³⁾. Die Thätigkeit des Gottes würde zwei ganz verschiedene Ziele verfolgen. Nach dem einen wären seine eiligen Schritte gerichtet gewesen; nach dem anderen hätte er seinen Pfeil entsendet. Gewiss giebt es Situationen, die trotz der ihnen zu Grunde liegenden Einheit der Handlung doch eine solche doppelte Richtung der Thätigkeit nicht nur

vorliegende Frage gar keine Antwort geben könnten, sondern bei den Darstellungen von Bogenschützen, deren wir Tausende haben, Auskunft gesucht und gefunden haben, dass selbst in den rohesten so weit auseinander liegende Zeitmomente nie vermischt werden. Er würde nicht in den unbegreiflichen Irrthum verfallen sein, zu glauben, dass die alte Kunst ihre prägnantesten Darstellungen dadurch gewinne, dass sie Elemente der Stellung, die der Zeit nach weit auseinander liegen, in ein Bild zusammenpresse. Vielmehr würde er erkannt haben, dass dies geschieht, indem sie mit feinem Sinn den Gipfelpunkt (ἀκμή) der Handlung zu treffen weiss, jenen Moment, welcher die meisten Elemente der Körperbewegung vereinigt, die trotz ihres gleichzeitigen Eintretens doch auf das unmittelbar Vorausgegangene und das sogleich Nachfolgende am deutlichsten hinweisen. Allerdings finden wir in untergeordneten Kunstwerken zuweilen auch gewisse Verstösse gegen diese Gleichzeitigkeit, allein diese sind so weit davon entfernt, den ästhetischen Eindruck zu erhöhen und den des Praegnanten hervorzubringen, dass sie vielmehr in eben dem Grade störend wirken, als sie sich von der in der Natur Statt findenden Gleichzeitigkeit entfernen. Ein so grober Verstoss aber, als hier von Müller der viel gepriesenen Vaticanischen Statue aufgebürdet wird, wird sich kaum an dem plumpesten Machwerk eines ungebildeten Steinmetzen nachweisen lassen. Müller selbst bemerkt kurz vorher (S. 488) ganz

richtig, dass man bei Gebrauch ästhetischer Begriffe *«die Beziehung auf die zum Grunde liegenden Kunstwerke immer erneuern und dem Begriff dadurch seine ursprüngliche Schärfe zu erhalten suchen»* müsse. Er würde wohl daran gethan haben, wenn er hier und in vielen anderen Fällen diese nothwendige Vorschrift selbst hätte befolgen wollen. Dann wäre es unmöglich gewesen, das Wesen *«praegnant»* Darstellungen in solcher Weise zu verkennen. Uebrigens brauchen Kundige nicht erst darauf aufmerksam gemacht zu werden, dass hier nur von Verstössen gegen die Einheit der Zeit in Betreff der Bewegung der verschiedenen Glieder eines und desselben Körpers die Rede ist. Dass sich die alte Kunst in anderer Hinsicht die Einheit der Zeit in mannigfachen, uns zum Theil sehr auffallenden Weisen zu verletzen erlaubt hat, ist allbekannt, obgleich die Gesetze, die sie auch hierbei festgehalten hat, noch von Niemand methodisch untersucht und dargelegt worden sind. Ein einzelnes Gesetz dieser Art jedoch habe ich in der Abhandlung: Der ausruhende Herakles S. 23 — 26 nachgewiesen.

1) Der Vaticanische Apollo S. 235.

2) Siehe oben S. 19.

3) In der Hauptsache ist auch dies schon von Feuerbach: Der Vaticanische Apollo S. 230. richtig erkannt worden.

zulassen, sondern selbst mit Nothwendigkeit herbeiführen. Nur kann dies nie bei einem Bogenschützen der Fall sein, der, selbst wenn ihm eine Mehrzahl von Feinden gegenüber steht, sich doch immer nur mit einem Ziel auf ein Mal beschäftigen kann. In dem vorliegenden Falle wären nur zwei Annahmen möglich. Entweder hätte sich der Gott gar nicht, um einen Feind zu erlegen, sondern aus irgend einem anderen Grunde nach einem bestimmten Ziele hin hastig vorwärts bewegt und unerwartet erkannt, dass ihm seitwärts ein Feind gegenüber stehe. Er hätte also plötzlich sein Vorwärtseilen gehemmt und diesen erlegt. Dann wäre (um davon zu schweigen, dass der Schuss, wie wir gesehen haben, nothwendig vor dem Beginn des Vorschreitens Statt gefunden haben müsste) zwischen beiden Thätigkeiten gar kein innerer Zusammenhang vorhanden und eine von beiden nur eine ganz äusserliche Zuthat zu der anderen. Oder man müsste annehmen, dass sich Apollon in der That in so hastige Bewegung gesetzt hatte, um einen bestimmten Feind aufzusuchen; dass er aber, an dem Orte, an welchem wir ihn sehen, angekommen, bemerkte, dass sich dieser Feind nicht in der vorausgesetzten Richtung, sondern seitwärts befinde. Er musste daher plötzlich seine Schritte hemmen und seitwärts schiessen. Dann wäre allerdings ein Zusammenhang zwischen beiden Thätigkeiten vorhanden; allein es wäre (um auch hier davon abzusehen, dass Apollon geschossen haben müsste, bevor er vorwärts zu eilen begann) ein Zufall in die Composition aufgenommen, der nicht nur für die eigentliche Handlung gleichgültig, sondern auch jedes Gottes, namentlich aber des Apollon ganz unwürdig sein würde. Denn es wäre ihm eine Beschränktheit des Wissens beigelegt, die ihn aller göttlichen Würde berauben würde, und, wenn schon jeder gewöhnliche Bogenschütze nicht erst in die unmittelbare Nähe seines Feindes heranläuft, ehe er seine Pfeile abschießt, so ist gerade Apollon der fernhin treffende Gott (ἐκείστροφος). Er entsendet seine Pfeile aus so weiter Ferne, dass sich für ihn auch eine Mehrzahl von Feinden, nicht nur die Niobiden und die Erinyen, sondern selbst ein ganzes Heer, wie das der Griechen vor Troja, zu einem einzigen Zielpunkt sammelndrängt. Man könnte daher den Künstler auch nicht etwa durch die Annahme entschuldigen, dass der Gott erst gerade vor sich einen Feind erlegt habe und gleich darauf, ohne seine Richtung zu verändern, einen zweiten zur Seite.

Die Composition der Vaticanischen Statue würde also, wenn sie wirklich einen Moment darstellen wollte, welcher dem Absenden eines Pfeils unmittelbar nachfolgt, in ihrem künstlerischen Werth selbst noch unter ein so ärmliches Product herabsinken, wie die schon erwähnte kleine Artemis-Statue des Dresdener Museum ist ¹⁾. Denn allerdings schießt da die Göttin auch seitwärts. Allein dies hat da doch seinen guten Grund darin, dass der Künstler das Ziel des Schusses, die Hirschkuh, wirklich anbringen wollte und dass dies

1) Becker: Augusteum Taf. 101.

nur seitwärts möglich war. Sie schiesst sogar während des Laufs. Allein sie hält doch dabei auch beide Arme, die ganz richtig restaurirt zu sein scheinen, in der Schusslage.

Wollten wir aber mit Feuerbach annehmen, dass der Gott sich eben erst anschicke, einen Pfeil abzusenden, so würde sich sogleich, wie schon O. Müller¹⁾ angedeutet hat, derselbe Mangel an Einheit der Handlung offenbaren, der eben unter der anderen Voraussetzung nachgewiesen wurde. Die doppelte Richtung der Thätigkeit würde sich auch in diesem Falle aus ganz denselben Gründen als ungerechtfertigt und eines Gottes unwürdig erweisen. Ferner müsste dann die Haltung des rechten Arms, wie ebenfalls schon von O. Müller²⁾ bemerkt worden ist, wenigstens den Beginn einer Bewegung nach dem Bogen hin andeuten. Ja die Hand dieses Arms würde den Pfeil entweder eben ergreifen oder schon fest halten müssen³⁾, während die Beschaffenheit der völlig antiken Handfläche ausser allen Zweifel setzt, dass diese Hand ohne jedes Attribut gewesen ist. Endlich würde sich auch gar keine Sage nachweisen lassen, für welche ein solches Drohen mit dem Bogen so wesentlich gewesen wäre, dass ein Künstler vernünftiger Weise daran hätte denken können, sie in der hier vorliegenden Form bildlich darzustellen.

Das wenigstens ist nur zu leicht zu erkennen, dass der Verfertiger der Vaticanischen Statue nicht etwa, wie Feuerbach glaubte, den Worten des Aeschylus⁴⁾ gemäss, den Moment darstellen wollte, in welchem Apollon die Erinyen, welche bei der Verfolgung des Orestes in sein Heiligthum gedrungen sind, aus demselben vertreibt. Denn die Worte des Dichters enthalten nicht die entfernteste Andeutung davon, dass sich der Gott schon in Bereitschaft setze, einen Pfeil abzusenden, oder auch nur den Schein davon annehme. Sie enthalten Nichts, als den strengen Befehl, das Heiligthum zu verlassen, und nur für den Fall, dass diesem Befehl nicht Folge geleistet werden sollte, wird auch die Anwendung von Waffengewalt in ferne Aussicht gestellt. Die für eine solche Scene naturgemässe und auch den Worten des Aeschylus genau entsprechende Körperhaltung würde also darin bestehen, dass Apollon, auf die Erinyen zuschreitend, sie mit der leeren Rechten zurückwiese, während die Linke Bogen und Pfeil hielte, um bemerken zu lassen, dass für den Nothfall auch diese Waffen zur Hand sein würden. Selbst ein ganz gewöhnlicher Vasenmaler hat dies gefühlt, indem er, so nachlässig und ungeschickt er auch seine Darstellung dieser Scene im Einzelnen durchgeführt hat, doch dem Gott genau die eben angedeutete

1) Kleine Schriften Th. II. S. 494.

2) A. a. O.

3) Siehe oben S. 20 und Taf. III, 1. 3. 6.

4) Eumen. 178 ff. ed. G. Hermann.

ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωματίων τάχος
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,

μη' καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν,
χρυσηλάτου θώμιγγός ἐξορμώμενον,
ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν,
ἐμοῦσα θρόμβους οὐς ἀφείλκυσας φόνου.

Haltung gegeben hat¹⁾. Der Verfertiger der so hoch gepriesenen Vaticanischen Statue aber sollte nicht einmal so viel von den einfachsten Naturgesetzen begriffen haben, wie dieser ärmliche Vasenmaler? Endlich lehrt uns die ganze Haltung des Gottes, wie sie in der Vaticanischen Statue vorliegt, dass dem dargestellten Moment nicht etwa nur ein paar einzelne hastige Schritte vorausgegangen sein können, sondern eine länger andauernde eilige Bewegung. Eine solche aber würde innerhalb eines Tempels doch wohl nicht gut möglich gewesen sein.

Ich habe mich bemüht, Herr Graf, die Gründe zu entwickeln, auf welche gestützt ich oben behauptete, dass uns die Voraussetzung eines Bogens in der linken Hand der Vaticanischen Statue, welche der beiden bisher damit verbundenen Auffassungen wir auch annehmen wollten, zu dem Eingeständniss nöthigen würde, dass der Künstler gegen die einfachsten und wichtigsten Gesetze der Natur in einer Weise gesündigt habe, die keine Entschuldigung zulassen würde; dass er Elemente der Körperhaltung vereinigt habe, die jedes vernünftigen Zusammenhanges entbehren würden. Wird man also etwa hoffen, den Bogen retten zu können, indem man ihm eine der beiden anderen Absichten unterlegt, welche wir ebenfalls²⁾ mit dem Vorhalten dieser Waffe verbunden gefunden haben: das triumphirende Schwingen derselben bei hastigem Vorwärtseilen, oder das Schützen des eigenen Körpers bei einem Kampf, der mittelst einer zweiten Waffe geführt wird? Es ist wohl kaum nöthig, erst darauf aufmerksam zu machen, dass auch in diesen beiden Fällen die doppelte Richtung der Thätigkeit des Gottes sinnlos sein würde; dass, welche von beiden Annahmen man auch vorziehen wollte, ein energisches Vorschreiten, nicht ein plötzliches Hemmen des Schritts Statt finden; dass im zweiten Falle der rechte Arm erhoben sein und eine Angriffswaffe schwingen, im ersten der linke nicht straff vorgestreckt sein, sondern sich in seiner Haltung dem schon erwähnten Bild einer Thonlampe³⁾ wenigstens annähern müsste. Was also bleibt unter der Voraussetzung eines Bogens an der vielgerühmten Statue Anderes übrig, als eine Combination eleganter Formen und Linien ohne einen vernünftigen Sinn? Wer wird, nachdem er diese Einsicht gewonnen hat, leugnen wollen, dass, wenn ein anderes Attribut nachgewiesen werden kann, durch welches Alles, was wir an der Statue wahrnehmen, die vollständigste Rechtfertigung findet, eben dieses, nicht ein Bogen vorausgesetzt werden muss?

Es versteht sich von selbst, dass auch bei Ihrer Statue, Herr Graf, wenn da die Voraussetzung eines Bogens nicht schon durch den noch vorhandenen Rest des Attributs völlig ausgeschlossen würde, sich ganz dieselben Bedenken, wie bei der Vaticanischen, gegen

1) Siehe Taf. III, 4.

2) Siehe oben S. 20.

3) Siehe oben S. 20. und Taf. III, 5.

diese Annahme erheben würden. Ich erlaube mir jedoch, Sie auch darauf aufmerksam zu machen, dass diese Zweifel hier durch die veränderte Haltung des linken Arms noch ganz wesentlich verstärkt werden würden. Möchte man nun annehmen, der Gott habe schon geschossen, oder, er wolle den Pfeil erst absenden: in jedem Falle wäre die Einheit der Zeit noch gröber verletzt, als an der Vaticanischen Statue. Denn in dem ersteren Falle hätte Apollon nicht nur den rechten Arm, sondern auch entweder den Kopf oder den linken Arm bereits aus der Richtung gebracht, welche diese Glieder während des Schiessens eingenommen hatten, und das fortgesetzte Vorhalten des linken Arms wäre nun noch zweckloser. Nicht weniger sinnlos wäre es im zweiten Falle, dass der Gott entweder den Blick oder die Waffe nicht einmal dahin gerichtet hätte, wohin er eben schiessen will. Und ganz dasselbe würde einzuwenden sein, wenn man zu einer der beiden anderen eben erwähnten Auffassungen des Bogens seine Zuflucht nehmen wollte.

Doch bei Ihrer Statue, Herr Graf, bedürfen wir gar keiner Vernunft-Gründe. Sie belehrt Jedermann unmittelbar beim ersten Anblick, dass der Künstler dem Gott keinen Bogen, sondern ein davon ganz verschiedenes Attribut verliehen hatte¹⁾. Die nähere Betrachtung desselben setzt zunächst das ausser allen Zweifel, dass der fragliche Gegenstand aus einem verhältnissmässig weichen Stoff zu denken ist. Denn an der unmittelbar von der Hand umfassten Stelle ist es bis auf einen sehr geringen Umfang zusammengepresst, während sich der oberhalb erhaltene Theil frei in verschiedenen Falten über dieselbe ausbreitet. In ähnlicher Weise, aber in noch grösserer Ausdehnung muss sich das Attribut auch unterhalb der Hand erweitert haben. Denn, dass es sich da fortgesetzt hat, geht mit voller Sicherheit aus dem Bruch $a—b$ hervor, der noch alle ursprünglichen Zacken unverändert zeigt und den Blick in das hohle Innere dringen lässt. Dass es aber an dieser Stelle so wohl seiner Länge, als auch seiner Breite nach weit grösser war, wird dadurch ausser Zweifel gesetzt, dass es unmittelbar an dem kleinen Finger abbrechen konnte. Dies würde nicht haben geschehen können, wenn der untere Theil nicht viel umfangreicher als der oberhalb noch vorhandene gewesen wäre. Dieser obere Theil ist mit Ausnahme einer einzigen kleinen Stelle $c—d$ völlig unversehrt, wie er aus der Hand des Künstlers hervorgegangen war. Nur an der genannten Stelle ist, wie die Zacken eines Bruchs zeigen, ein kleines Stück abgebrochen, so dass man auch hier in das hohle Innere hinein sehen kann. Dass aber hier ein kleines Stück abbrach, war nur möglich, wenn sich dasselbe in einer Form, die nur einen sehr geringen Durchmesser hatte, von der dickeren Masse des Attributs ab-

1) Um die Form dieses Attributs auch denen, welche keine Gelegenheit haben, das Original zu sehen, möglichst deutlich zu machen, habe ich auf Taf. I. die ganze linke

Hand noch besonders von zwei verschiedenen Seiten abbilden lassen.

sonderte und weit hervorstand. Selbst die Richtung, in welcher dieser dünne Theil angebracht war, kann noch genau bezeichnet werden. Denn auf dem Rücken der Hand, ungefähr in der Mitte desselben, ist eine kleine, auf der Abbildung mit dem Buchstaben *e* bezeichnete Erhöhung vorhanden, welche deutlich erkennen lässt, dass hier Etwas angelöthet war. Niemand kann bezweifeln, dass sich eben der in Rede stehende Theil des Attributs, der sich an der Stelle *c—d* von der Hauptmasse absonderte, nach dem Rücken der Hand hin wendete und denselben an dem Punkte *e* berührte.

Wir haben also ein dem Apollon zukommendes Attribut aufzusuchen, an welchem alle an dem Attribut Ihrer Statue, Herr Graf, eben beobachteten Eigenthümlichkeiten wiederkehren. Es muss demselben ferner angemessen sein, dass es von der linken, nicht von der rechten Hand erfasst werde; dass es der Gott, hastig vorschreitend, weit vor sich hin halte, während er die rechte unthätig gesenkt lässt; dass er fortfahre, es in dieser Weise zu halten, selbst indem er sein Vorwärtsschreiten plötzlich hemmt; dass er in diesem Moment nicht dahin blicke, wohin er seinen Lauf eben richtete, sondern seitwärts, und dass er das Attribut eben so wohl nach dem Orte hin halte, wohin er blickt, als auch in einer Richtung, welche in der Mitte zwischen der seines Laufs und der seines Blicks liegt.

Sie sehen, Herr Graf, die uns vorliegenden Thatsachen schliessen die Freiheit unserer Wahl in so überaus enge Grenzen ein, dass es nicht leicht mehr, als einen Gegenstand geben wird, der allen diesen Anforderungen zu entsprechen geeignet sein könnte. Um so sicherer können wir, wenn wir einen solchen nachzuweisen vermögen, überzeugt sein, dass wir die wahre Absicht des alten Künstlers erkannt haben. Dass jedoch kein einziges der Attribute hierher passt, welche Apollon in den übrigen zahllosen auf uns gekommenen Kunstdarstellungen in den Händen zu halten pflegt, weder die Chariten oder andere Gottheiten, noch das Hirschkalb oder andere Thiere, noch der Lorbeerzweig, die Leier, die Schale oder andere Geräthe: wem brauchte dies erst umständlich nachgewiesen zu werden?

Glücklicher Weise ist uns auf anderem Wege die Kenntniss von einem Attribut dieses Gottes erhalten, welches in der That alle genannten Bedingungen auf das Vollständigste erfüllt. Wer kennt nicht aus zahllosen Kunstwerken die Aegis als das gewöhnlichste, nur selten vernachlässigte Attribut der Athena? Ursprünglich jedoch dachte man sie noch enger mit Zeus, als mit dieser Göttin verknüpft. *Αἰγίοχος* ist das regelmässige Beiwort des Zeus im Epos¹⁾ und bei den übrigen in Hexametern schreibenden Dichtern²⁾, und auch an

1) Z. B. bei Homer: IL I, 202. 222. II, 157. 348. 375. 491. 598. 787. III, 426. V, 115. 396. 635. 693. 714. 733. 742. 815. VI, 420. VII, 60. VIII, 287. 352. 375. 384. u. s. w. Die Hesiodeischen Stellen findet man bei Göttling: Hes.

Opera ed. II. S. 337. zusammengestellt.

2) Z. B. Theokr. XXII, 1. XXVI, 31. Moschos II, 15. Oppian: Hal. III, 10. Anonym.: Περὶ βοτάνων 15

anderen Redewendungen fehlt es nicht, welche die Aegis mit ihm in Verbindung bringen ¹⁾. Zwei Gemmen ²⁾ und eine Marmor-Statue ³⁾ sind auf uns gekommen, welche uns sein Bild damit versehen vorführen, und sehr gewöhnlich ist es, dass Kunstwerke, welche Königen oder römischen Kaisern die Form des Zeus verleihen wollen, sich zu diesem Zweck ausser anderen Attributen auch der Aegis bedienen. Wer kennt nicht den berühmten Cameo der kaiserlichen Ermitage ⁴⁾ und gewisse Goldmünzen ⁵⁾, welche einen nicht mit Sicherheit näher zu bestimmenden Ptolemaeer darstellen? Auf einer Münze und auf einem Cameo der Pariser Sammlung ist der Indische König Menander mit der Aegis versehen ⁶⁾. Augustus trägt sie auf dem allbekannten grossen Cameo derselben Sammlung ⁷⁾ und endlich ist ein viel besprochener Carneol der kaiserlichen Sammlung zu nennen, der ebenfalls einen römischen Kaiser, wie man gewöhnlich annimmt, Augustus, als Jupiter Juvenis vorführt ⁸⁾. Ja man dachte sich ursprünglich dieses Attribut so eng mit Zeus verknüpft, dass es selbst Athena bei Homer ⁹⁾ nur von ihm entlehnt. Für ihn aber sollte es, wie jeder künstliche Gegenstand, von Hephaestos und seinen Gehülften, den Kyklopen, gefertigt worden sein ¹⁰⁾.

Man hat längst erkannt, dass die Aegis nichts Anderes ist, als eine Form, in welcher die griechische Phantasie die Gewitterwolke, durch welche der Gott des Himmels vorzugsweise seine Macht offenbart, in ihre Sagenbildungen aufgenommen hatte ¹¹⁾. Sie bildet darum ein vollkommen entsprechendes Gegenstück zum Donnerkeil, welchen die Kunst dem Zeus sonst so regelmässig beizulegen pflegt ¹²⁾, und gehörte auch anderen Gottheiten, wie der

1) Hom.: Il. IV, 167. 593. Virg.: Aen. VIII, 354. Lukian: Timon 3. Saturn. 3. Dial. Deor. II, 2. Als τὸ τοῦ Διὸς ὄπλον wird die Aegis von dem Grammatiker bei Becker: Anecd. S. 354. und von Zonaras: Lexic. S. 77. bezeichnet.

2) Ein Chaledon bei Gori: Dactyl. Smith. To. II. Tab. 1. und der berühmte Cameo in Venedig bei Müller: Denkm. Th. II. No. 5.

3) Janssen: Griechische en Romeinsche Beelden Nr. 1.

4) Wieseler: Denkm. Th. I. No. 226a.

5) Stephani: Nimbus und Strahlenkranz S. 114.

6) Lenormant: Bull. archéol. de l'Athén. franç. 1855. S. 58 ff.

7) Wieseler: Denkm. Th. I. No. 378.

8) Taf. IV, 3. Zu der diesen Stein betreffenden Literatur, die ich zu Köhlers: Gesamm. Schriften Th. III. S. 353. zusammengestellt habe, ist gegenwärtig noch Brunn: Künstler-Gesch. Th. II. S. 517. hinzuzufügen. Dass die Inschrift ΝΕΙCOY antik ist, kann, wie ich schon a. a. O. bemerkt habe, nicht dem entferntesten Zweifel unterliegen. Auch steht der Annahme, dass sie den Verfertiger nenne, Nichts entgegen; eben so wenig aber der, dass der Weihende oder auch der Besitzer zu verstehen sei. Brunn, der die Inschrift zu denen der sicheren Steinschneider-Namen rechnet, hat auch nicht einen ein-

zigen Umstand nachzuweisen vermocht, welcher dieser Annahme eine über die beiden anderen auch nur im Geringsten überwiegende Wahrscheinlichkeit zu verleihen geeignet wäre. Das Urtheil muss völlig unentschieden bleiben. Ueber die Darstellung römischer Kaiser in der Form des Jupiter Juvenis sehe man Pinder: Die antiken Münzen des kön. Mus. S. 306. Taf. 2, 3.

9) Il. V, 738 ff.

10) Hom.: Il. XV, 309 f. Virg.: Aen. VIII, 435. Zonaras: Lexic. S. 77. αἰγὶς ὄπλον Διὸς Ἡφαίστο τεύκτον. Daher wird die Aegis auch als ἐρίπτερος (Hom.: Il. II, 447. XV, 361.), als ἀγῆρως ἀθανάτη τε (Hom.: Il. II, 447.) und als ein Gegenstand bezeichnet, der in keiner Weise zerstört werden kann (Hom.: Il. XXI, 401. Quint. Smyrn. XIV, 453.).

11) Buttmann: Ueber die Entstehung der Sternbilder S. 40—42. Lauer: Litterarischer Nachlass Th. II. S. 192. Preller: Griech. Mythol. Th. I. S. 78.

12) So ist auf dem Carneol der kaiserlichen Ermitage Taf. IV, 3. die Rechte des als Jupiter Juvenis dargestellten Kaisers mit dem Donnerkeil, die Linke mit der Aegis gerüstet und Lukian: Timon 3. Saturn. 3. Dial. Deor. II, 2. stellt regelmässig beide Attribute einander gegenüber. Man vergleiche auch Hom.: Il. XVII, 595. und Virg.: Aen. VIII, 354.

Athena¹⁾, ursprünglich nur in so fern an, als auch ihr Wesen eng mit dem Himmel verknüpft war.

Ihrem Hauptbestandtheil nach dachten sie die Alten ganz gewöhnlich als ein Ziegenfell, sei es nun, dass sie auf diese Vorstellung nur gekommen waren, weil sie überhaupt zwischen Wetterwolken und zottigen Thierfellen eine besondere Aehnlichkeit zu finden gewohnt waren, oder dass dabei zugleich die Namens-Aehnlichkeit von Einfluss gewesen war²⁾. Jedenfalls kommt es eben daher, dass namentlich Homer³⁾ die zottige Beschaffenheit der Aegis so oft besonders hervorhebt. Später jedoch dachte man sie sich in der Regel als eine schuppige Schlangenhaut. Die Kunstwerke zeigen diese Schuppen meistens sehr deutlich gebildet⁴⁾ und Virgil⁵⁾ bezeichnet sie ausdrücklich als Schlangen-Schuppen, wenn gleich es auch nicht an Kunstwerken fehlt, welche die Aegis ganz glatt, wie ein Stück Leder, ohne alle Andeutung von Zotteln oder Schuppen darstellen⁶⁾. Aber nur sehr selten vermisst man in den Kunstdarstellungen die aus mehr oder weniger zahlreichen Schlangen bestehende Verbrämung⁷⁾

1) Preller: Griech. Myth. Th. I. S. 130.

2) Das Ziegenfell heisst bekanntlich auch αἴγῃς, Eurip.: Kykl. 360. ed. Nauck. Ueber die verschiedenen Sagen, die sich hieraus entwickelt haben, vergleiche man ausser dem, was Facius: Collectan. S. 130. citirt, Herod. IV, 189. Diod. III, 70. Eratosth.: Katast. 13. Schol. zu Oppian: Halieut. III, 10. Offenbar hängt es hiermit zusammen, dass ein Vasenmaler (Lenormant: Elite céramogr. I, 69.) der Athena den Vordertheil einer Ziege als Schildzeichen gegeben hat.

3) Il. II, 448.

τῆς ἑκατὸν θύσανοι παγχρύσει ἡρέθονται,
πάντες εὐπλεκέες, ἑκατόμβοιός δὲ ἕκαστος.

Anderwärts nennt er sie θυσσανόεσσα (Il. V, 738. XV, 229. XVII, 593. XVIII, 204. XXI, 400.) oder ἀμφιδάσεια (Il. XV, 309.). Ganz wie ein zottiges Thierfell ist die Aegis gebildet auf einem Vasengemälde bei Lenormant: Elite céramogr. I, 55. Uebrigens vergleiche man Facius: Collect. S. 133.

4) Besonders beachtenswerth ist es, dass die Fläche der Aegis nicht selten auch netzförmig verziert ist, z. B. auf den Vasen bei Lenormant: Elite céramogr. To. 1. Pl. 76A. Pl. 85A., auf der berühmten Talos-Vase im Bull. Napol. To. III. Tav. 2. To. IV. Tav. 6., auf einer noch unedirten, im Jahre 1859 bei Phanagoria gefundenen Vase, welche sich gegenwärtig in der kaiserlichen Ermitage befindet, u. s. w. Ich halte es nicht für möglich, dass diese Verzierung nur durch eine ungeschickte Ausführung der Schuppen entstanden ist. Vielmehr scheint es mir unzweifelhaft, dass sie mit der von den Grammatikern so oft wiederholten Erklärung: αἴγῃς τὸ ἐκ τῶν στεμμάτων δίχτυον (Wieseler: Ann. dell' Inst. arch. To. XXIX. S. 178.) aufs Engste zusammenhängt. Und so entsteht die Frage, ob nicht auch

das Netz, welches in der Regel den Delphischen Omphalos bedeckt, so wie das der Seher, des Dionysos und der Bakchanten der Aegis der Athena doch näher verwandt ist, als Wieseler in seiner lehrreichen und vollkommen berechtigten Kritik in den Götting. Gel. Anz. 1860. Nr. 18. S. 176. anzunehmen scheint. Namentlich wird hierbei zu beachten sein, dass nicht nur die Erinyen (Aeschyl.: Sept. Theb. 680. ed. Herm.), sondern auch Dionysos (Paus. II, 35, 1. Schol. zu Aristoph.: Acharn. 146. Nonnos: Dionys. XXVII, 302.) mit dem Beinamen μελαναίγῃς vorkommen, und ebenso wenig wird man unterlassen dürfen, eine bekannte Statue des Vaticanischen Museum (Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 84, 3.) nochmals zu untersuchen und nachzusehen, ob nicht etwa der angeblich bärtige Kopf, der über dem Netz auf der Brust angebracht ist, ein Gorgoneion ist. Sollte er wirklich bärtig sein, so könnte man ihn eben so auffassen, wie den, welchen man auf dem berühmten Cameo der kaiserlichen Sammlung (Wieseler: Denkm. Th. I. No. 226.) an der Aegis eines Ptolemaeers bemerkt.

5) Aen. VIII, 436.

Certatim squamis serpentum auroque polibant,
wozu Servius bemerkt: «*Alii volunt, re vera de corio serpentum dicere eum arma esse levigata*». Auch Euripides: Ion 995. ed. Nauck scheint die Aegis als eine Schlangenhaut zu bezeichnen; doch muss man zunächst eine Wiederherstellung der stark verderbten Stelle durch Nauck's Scharfsinn abwarten.

6) Z. B. Taf. IV, 6. Wieseler: Denkm. Th. I. No. 29 f. 36. Clarac: Musée de sculpt. 457, 847. 462D, 888D. 463, 863. 864. 865. 459, 888. Janssen: Grieksche en Romeinsche Beelden No. 1.

7) Auch Virgil: Aen. VIII, 437. gedenkt derselben mit dem Ausdruck: «*connexosque anguis*».

und in der Mitte das Medusenhaupt¹⁾, welches zuweilen so gross ist, dass es fast die ganze Aegis einnimmt und so als Hauptbestandtheil erscheint²⁾. Eine Folge des engen Zusammenhangs, welchen die Alten zwischen dem Gorgoneion und dem Mond voraussetzten, und der in der That zwischen der durch die Aegis repraesentirten Gewitterwolke und dem Himmelsgewölbe Staft findet, ist es, dass die Künstler die Aegis zuweilen auch mit Sternen und mit dem Halbmond verziert gebildet haben³⁾. In der Regel bezeichnen sie die Dichter ohne Zweifel mit Rücksicht auf die hell leuchtenden Blitze, die von der Gewitterwolke ausgehen, als golden und hellstrahlend⁴⁾, zuweilen jedoch mit Rücksicht auf eine andere Eigenthümlichkeit derselben Natur-Erscheinung im Gegentheil als finster und schwarz⁵⁾. In gewissen Kunstwerken finden wir sie so gross gebildet, dass die Gottheit, welche sie trägt, so wohl vorn als auch auf dem Rücken fast bis zu den Knien herab davon bedeckt wird⁶⁾. Andere Male erscheint sie in überaus kleiner Gestalt, nur am Hals anliegend⁷⁾. In der Regel ist sie eben so gross, dass sie in angemessener Weise Brust und Schultern zu bedecken geeignet ist, wenn sie auch zuweilen nur als ein schmaler Streif erscheint, der schräg über Brust und Rücken läuft⁸⁾. Wenn sie einzeln, nicht in Verbindung mit einer Gottheit gebildet ist, so ist ihr stets die Kreisform gegeben⁹⁾ und in eben dieser Weise werden wir uns auch die berühmte goldene Aegis zu denken haben, die in Athen auf der Akropolis aufgestellt war¹⁰⁾.

Nur selten pflegen die Alten ihrer zu gedenken, ohne zugleich in irgend einer Weise ihren furchtbaren Charakter und das Entsetzen zu betonen, das ihr Anblick hervorbringe¹¹⁾.

1) Schon Homer: Il. V, 741. sagt:

ἐν δέ τε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινόιο πελώρου,

δεινὴ τε σμερδνὴ τε, Διὸς τέρας αἰγιόχοιο.

Ich bedauere, dass mir diese Stelle entgangen ist, als ich in meiner Abhandlung: Nimbus und Strahlenkranz S. 34. eine Vermuthung über die viel besprochenen Homer'schen Worte (Il. VI, 183):

θεῶν τεράεσσι πιθήσας

aussprach, da sie geeignet scheint, meine dort mitgetheilte Vermuthung ausser Zweifel zu setzen.

2) Z. B. Taf. IV, 6. Clarac: Musée de sculpt. Pl. 473, 899D. Dass dies auch bei der bekannten, auf der Akropolis von Athen aufgestellten Aegis der Fall war, zeigen deutlich die Worte des Paus. I, 21, 4.

3) Die Bildwerke dieser Art sind zusammengestellt, aber ganz unrichtig erklärt in den Ann. dell' Inst. arch. To. XVI. S. 117—124.

4) Hom.: Il. II, 447 — 451. XVII, 594. Diod. III, 70. Virg.: Aen. VIII, 436. Ovid: Rem. am. 346. Quint. Smyrn.: XIV, 452 — 456. Stephani: Nimbus und Strahlenkranz S. 34.

5) Sie heisst ἐρεμνὴ bei Hom.: Il. IV, 167 und Hes.: Scut. Herc. 444., *nigrans* bei Virgil: Aen. VIII, 354.

6) Es genügt, an die berühmte Aeginetische Statue bei Wieseler: Denkm. Th. I. No. 29 f. zu erinnern.

7) Z. B. Clarac: Musée de sculpt. 460, 854. 856. 462, 860. 462B, 860A. 496, 889.

8) Z. B. Clarac: Musée de sculpt. 462A, 888B. 462C, 842D. 467, 880.

9) Man vergleiche z. B. Taf. IV, 6, zahlreiche Münzen von Amisos, Kabeira, Chabakta, Komana, Amastris und Sinope, so wie seltene unteritalischer Städte, welche man bei Minervini: Saggio di osserv. S. 118. Tav. 2, 14—16. abgebildet findet.

10) Paus. I, 21, 4. Μεδούσης τῆς Γοργόνος ἐπὶ χρυσοῦ ἀνάκειται κεφαλὴ, καὶ περὶ αὐτὴν αἰγὶς πεποιήται, und V, 12, 4. Ἀντίοχος, οὗ δὴ καὶ ὑπὲρ τοῦ θεάτρου τοῦ Ἀθηνησιν ἡ αἰγὶς ἢ χρυσῇ καὶ ἐπ' αὐτῆς ἡ Γοργὼ ἢ ἐς τὰ ἀναθήματα.

11) Hom.: Il. V, 738.

αἰγίδα θυσανόεσσαν

δεινὴν, ἣν πέρι μὲν πάντη φόβος ἑσταφάνωται,

ἐν δ' ἔρις, ἐν δ' ἄλκη, ἐν δὲ κρυέεσσα ἰώκη.

Il. XV, 230.

τὴν μὲν ἐπισσεῖων φοβέειν ἥρωας Ἀχαιοῦς.

Eben dieses Charakters wegen wurde das Gorgoneion eine fast unzertrennliche Zugabe und eine natürliche Folge davon war es, dass die Aegis nach dem Glauben des Alterthums Allen, zu deren Vertheidigung sie verwendet wurde, den kräftigsten Schutz gewährte, mochte es sich nun um die Abwehr eines kriegerischen Angriffs, oder um die irgend eines andern Uebels handeln. Darum lesen wir bei Hesiod¹⁾ die Worte:

ἐν γὰρ σφιν μένος ἦκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
αἰγίδ' ἀνασσεύσασα.

Darum bedeckt Athena die Schultern des Achilleus, als er in das Kampfgewühl eilt, mit der Aegis²⁾. Darum finden wir derselben Göttin den Beinamen Ἀποτροπαία verliehen³⁾. Dies ist der Sinn, in welchem in Athen die Priesterin der Athena die Aegis trug, wenn sie an den Hochzeitfesten Theil nahm⁴⁾, und in welchem Antiöchos die schon erwähnte grosse goldene Aegis mit dem Gorgoneion auf der Burg von Athen aufgestellt hatte⁵⁾.

Die Aegis war also für die damit gerüsteten Gottheiten gleichzeitig sowohl eine Angriffs-, als auch eine Schutz-Waffe; und wenngleich die gewöhnlichen, in Unzahl auf uns gekommenen Darstellungen der Athena, in denen wir sie auf Brust und Schultern der

Il. XV, 309.

ἦν ἄρα χαλκεύς

Ἥφαιστος Διὶ δῶκε φορέμεναι ἐς φόβον ἀνδρῶν.

Od. XXII, 297.

δὴ τότε Ἀθηναίη φησὶ μύθοισιν αἰγίδ' ἀνέσχευ

ὑψόθεν ἐξ ὀροφῆς· τῶν δὲ φρένες ἐπτοίηδεν·

οἱ δ' ἐφέβοντο κατὰ μέγαρον βόας ὥς ἀγελαῖαι.

Anderwärts (Il. XXI, 401.) wird sie von Homer σμερδαλέη, von Virgil: Aen. VIII, 435. *horrifera* genannt. Eratosth.: Katast. 13. θεσπισθῆναι αὐτῇ τῆς Αἰγὸς τῇ δορᾷ ὅπλῳ χρῆσασθαι διὰ τὸ ἄτρωτον αὐτῆς καὶ φοβερόν καὶ διὰ τὸ εἰς μέσην τὴν ῥάχιν Γοργόνος πρόσωπον ἔχειν. Eustath. zur Il. XV, 321. καὶ ἔοικεν ὁ τοιοῦτος σεισμὸς πυρμόν τινα ποιεῖν, ὅποια τὰ πανικὰ ἱστορεῖται δαίματα ἢ καὶ φοβερόν τινα κίνησιν αἰέρος καὶ τινα ἐντεῦθεν βοήν. Man vergleiche auch Nauck: Aristoph. Byzant. Fragm. S. 271—273. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit ist daher der bärtige Kopf, welcher an der Aegis auf dem Cameo der kaiserlichen Ermitage (Wieseler: Denkm. Th. I. No. 226.) ausser dem Gorgoneion angebracht ist, auf Phobos bezogen worden.

1) Scut. Herc. 343.

2) Hom.: Il. XVIII, 203. Ueber Bellerophon sehe man meine Abhandlung: Nimbus und Strahlenkranz S. 43 und das so eben S. 33 Bemerkte. Auch das Vasengemälde bei Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 194. = Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 50. scheint eine Gottheit darzustellen, welche einen Heros mit der Aegis zu schützen sucht, wenngleich ich den Gegenstand des Bildes nicht näher zu bestimmen wage.

3) Orelli: Inscr. lat. 2134.

4) Zonaras: Lexic. S. 77. ἡ δὲ ἱέρεια Ἀθηναίη τὴν ἱερὰν αἰγίδα φέρουσα τοὺς νεογάμους εἰσέρχεται. Unglücksabwehrende Cultus-Handlungen, jedoch von anderer Art, wurden auch in Soli von der Priesterin der Athene verrichtet, Plut.: Quaest. Gr. 3.

5) Paus. I, 21, 4. V, 12, 4. Bekanntlich schrieb man dem Gorgoneion allein, auch ohne Aegis, dieselbe Kraft zu. Einiges hierauf Bezügliche hat Jahn: Sitzungs-Ber. der K. sächs. Ges. d. Wissens. 1855. S. 60. erwähnt, jedoch der Tegeatischen Sage nicht gedacht, die diesen Charakter des Gorgoneions besonders deutlich ausspricht (Apollod. II, 7, 3. Paus. VIII, 47, 5. Müller: Denkm. Th. II. No. 237.). Ich füge ausserdem ein überaus interessantes Denkmal dieser Art, einen bisher unedirten Sardonyx von drei Schichten, hinzu, welcher der kaiserlichen Ermitage angehört (Taf. IV, 7. 8.). Auf der einen Seite sehen wir Perseus, wie er, mit Flügelschuhen und, wie es scheint, auch mit einem Flügelhut versehen, sich eilig durch die Luft vorwärts bewegt. In der einen Hand hält er die Harpe, in der anderen das Medusenhaupt. Auf der anderen Seite lesen wir die Inschrift: φύ[γε], ποδάγρα· Περσεύς σε διώχει d. h. *διώκει*. Offenbar hat der Stein als Amulet gedient, wesshalb auch die Inschrift nicht rückläufig ist. Ueber die Vertauschung des K mit X kann man meine Bemerkungen zu Köhler's Gesamm. Schrift. Th. III. S. 281. und im Bull. hist.-phil. To. IX. S. 274. = Mém. gréco-rom. To. I. S. 193., so wie Lobeck: Pathol. Sermon. Gr. Proleg. S. 341. 389. vergleichen.

Göttin ruhend sehen, nur den letzteren Begriff hervortreten lassen, so wird sie doch bei Homer sowohl von Athena¹⁾ als auch von Zeus²⁾ mit der Hand emporgehalten, heftig geschüttelt und entschieden als Angriffs-Waffe gebraucht. Und diese Homer'sche Vorstellung finden wir auch bei Hesiod³⁾ und bei späteren Schriftstellern, wie Virgil⁴⁾ und Lukian⁵⁾. Es kann daher nicht auffallen, dass dieselbe Auffassungsweise auch von den Künstlern so wohl älterer als auch späterer Zeit festgehalten worden ist. Bilder der Athena, welche diese Göttin darstellen, wie sie im Kampfe oder in ruhiger Haltung mit der linken Hand die Aegis so hält, dass sie zugleich mehr oder weniger den linken Arm und zuweilen auch die linke Schulter bedeckt, sind in nicht geringer Zahl auf uns gekommen⁶⁾. Aber auch

1) Od. XXII, 297.

δὴ τότε Ἀθηναίη φεισίμβροτον αἰγίδα' ἀνέσχευ
ὑψόθεν ἐξ ὀροφῆς.

2) Il. IV, 166.

Ζεὺς δὲ σφί Κρονίδης ὑψίζυγος, αἰθέρι ναίων,
αὐτὸς ἐπισσείησιν ἐρεμνὴν αἰγίδα πᾶσιν
τῆς δ' ἀπάτης κοτέων.

Il. XVII, 593.

καὶ τότε ἄρα Κρονίδης ἔλετ' αἰγίδα θυσανόεσσαν
μαρμαρέην, Ἴδην δὲ κατὰ νεφέεσσι κάλυψεν,
ἀστράψας δὲ μάλα μεγάλ' ἐκτυπε, τὴν δ' ἐτίναξεν,
νίκην δὲ Τρώεσσι δίδου, ἐφόβησε δ' Ἀχαιοὺς.

Es bleibt allerdings ungewiss, ob in der letzteren Stelle τὴν auf den Ida oder auf die Aegis zu beziehen ist; allein über die Vorstellung im Allgemeinen kann kein Zweifel obwalten.

3) Scut. Herc. 343.

ἐν γὰρ σφιν μένος ἦκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
αἰγίδα' ἀνασσεύσασα.

4) Aen. III, 353.

*Credunt se vidisse Jovem, quum saepe nigrantem
Aegida concuteret, dextra nimbosque cieret.*

5) Timon 3. Ἄλλ' αἰεὶ ἐνεργὸς πάντως ὁ κεραυνὸς τὴν καὶ
τὴν αἰγίδα ἐπεσείετο καὶ ἡ βροντὴ ἐπατάγειτο καὶ ἡ ἀστραπή
συνεχῆς ὥσπερ εἰς ἀκροβολισμὸν προηκοντίζοτο. Saturn. 3.
Ἄλλὰ τὴν αἰγίδα ἐπισείων καὶ τὸν κεραυνὸν ἐπανατεινόμενος
δριμύ ἐνορῶν ἐκπλήττει τοὺς ἐνοχλοῦντας. Dial. Deor. II, 2.
Εἰ δ' ἐθέλεις ἐπέραστος εἶναι, μὴ ἐπίσειε τὴν αἰγίδα μηδὲ
τὸν κεραυνὸν φέρε.

6) Mir sind folgende Kunstwerke bekannt geworden:

A. Vasen mit schwarzen Figuren.

a. Caylus: Rec. d'ant. To. II. Pl. 21.

b. Caylus: Rec. d'ant. To. II. Pl. 20. Laborde: Vases de
Lamberg To. II. S. 13. Dubois-Maisonneuve: In-
troduction Pl. 29. Lenormant: Elite céramogr. To.
II. Pl. 115.

c. Lenormant: Elite céramogr. To. I. Pl. 8. Müller:
Denkm. Th. II. No. 229.

d. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 193.

e. Millin: Peint. de vas. To. II. Pl. 75. Guignaut: Rel.
de l'ant. Pl. 192, 658.

f. Micali: Storia Tav. 88. No. 5. 6. Gerhard: Auserles.
Vasenb. Taf. 216. Jahn: Vasensamml. König Ludwigs
No. 1187.

B. Vasen mit rothen Figuren.

g. Raoul-Rochette: Mon. Inéd. Pl. 38.

h. Lenormant: Elite céramogr. To. I. Pl. 3.

i. Laborde: Vases de Lamberg: To. I. Pl. 83. Lenor-
mant: Elite céramogr. To. I. Pl. 55.

k. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 4. Lenormant: Elite
céramogr. To. I. Pl. 64.

l. Gerhard: Auserles. Vasenb. Taf. 195.

m. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 204.

n. Gerhard: Auserles. Vasenb. Taf. 229. Jahn: Vasens.
König Ludwigs No. 400.

C. Statuen.

o. Marmor-Statue im königl. Museum von Neapel. Wiese-
ler: Denkm. Th. I. No. 37. Siehe Taf. IV, 1.

D. Reliefs.

p. Terracotta-Relief. Brøndsted: Reisen und Untersu-
chungen Th. II. S. 170.

E. Gemmen.

q. Carneol-Scarabaeus der Thorwaldsen'schen Sammlung.
Impronte gemm. dell' Inst. arch. I, 4. O. Müller:
Denkm. Th. II. No. 221. L. Müller: Musée Thorwald-
sen, Intailles et Camées S. 5. No. 1.

F. Münzen.

r. **AR** Münze von Phaselis. Eckhel: Sylloge Tab. 4, 11.
Müller: Denkm. Th. II. No. 223. Siehe Taf. IV, 2.

s. **AE** Münze von Seleukia in Kilikien, unter Gordian III.
geschlagen. Eckhel: Num. Anecd. Tab. 13, 15. Guig-
niaut: Rel. de l'ant. Pl. 93. No. 338^a.

Als ganz unzulässig muss bezeichnet werden, dass O. Mül-
ler: Aeschylus Eumenid. S. 112. die Worte des Aeschy-
los: φοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος auf eine Haltung der Aegis
bezog, wie sie in den hier zusammengestellten Bildwerken
vorliegt, und dabei meinte, Aeschylus wolle sagen, die
Göttin habe sie «wie ein Segel in der Luft sausen lassen».

von Zeus, von dem indischen König Menander und von einem nicht mit Sicherheit näher zu benennenden römischen Kaiser wird sie in den schon angeführten Darstellungen ganz in derselben Weise getragen¹⁾. Besonders zu beachten ist es, dass sie in keinem einzigen dieser Kunstwerke in der rechten, sondern stets in der linken Hand erscheint, was auch von Virgil²⁾ ausdrücklich hervorgehoben wird. Dadurch, so wie durch den Umstand, dass die Gottheiten, welche sie in dieser Weise halten, in der Regel in der Rechten zugleich eine Angriffs-Waffe führen, kann allerdings die Aegis fast zu der einfachen Rolle eines Schildes herabgedrückt zu sein scheinen. Dass dies aber selbst in solchen Bildern keineswegs der Fall ist, sondern dass sie auch da zugleich Angriffs-Waffe sein soll, geht theils aus verschiedenen anderen Zügen derselben Bilder³⁾, theils aus den eben angeführten Worten der Schriftsteller, namentlich aus denen Virgil's hervor, welche die Aegis ausdrücklich der linken Hand zuschreiben und ihr doch in keiner Weise die Bedeutung einer Schutzwaffe beilegen⁴⁾.

Diese Aegis nun, Herr Graf, kommt auch dem Apollon zu, dem Gott des Lichts und des reinen Aethers. Auch er entlehnt sie, wie Athena, nach der ältesten Vorstellung von Zeus und verwendet sie zum Nutzen seiner Verehrer bald als Angriffs-, bald als Schutz-Waffe. Als Zeus bemerkt, wie die Trojaner von den unter dem Schutz des Poseidon kämpfenden Griechen bedrängt werden, lässt er nach der Darstellung Homer's den Meergott durch Iris zur Ruhe weisen und befiehlt dem Apollon, den Trojanern zu Hülfe zu eilen, indem er sagt:

*Phoebos, geh', o Geliebter, zum erzgepanzerten Hektor;
Denn bereits ja entwich der Erderschütt'rer Poseidon
Wieder in's heilige Meer, den verderblichen Grimm zu vermeiden
Unseres Zorns. Wohl hätten den Kampf auch Andre gehört,
Selbst die Unsterblichen unter der Erd', um Kronos versammelt!*

Das Eine hebt das Andere auf. Denn die Haltung der Aegis in diesen Darstellungen hat nicht das Geringste mit einem aufgeblähten Segel gemein und könnte überhaupt gar nicht mit dem Ausdruck: $\beta\omicron\iota\beta\delta\omicron\upsilon\nu\ \kappa\acute{\alpha}\lambda\pi\omicron\nu\ \alpha\iota\gamma\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ bezeichnet werden. Dieser führt vielmehr auf eine Vorstellung, wie die, welche wir durch ein berühmtes Vaticanisches Mosaik (Mus. Pio-Clem. Tom. VII. Tav. 47.) kennen. Die übrigen Irrthümer, welche sich O. Müller bei Besprechung dieser Stelle hat zu Schulden kommen lassen, sind schon von G. Hermann: Opusc. To. VI, 2. S. 174 ff. widerlegt worden.

1) Siehe oben S. 31. Etwas ganz Ausserordentliches ist es, dass Augustus auf dem grossen Pariser Cameo (Wieseler: Denkm. Th. I. No. 378.) die Aegis auf dem Schoosse liegen hat.

2) Aen. VIII, 353 f.

*Credunt se vidisse Jovem, quum saepe nigram
Aegida concuteret, dextra nimbosque ciet.*

Dazu bemerkt ganz richtig Servius: «*Aegida concuteret; hic distinguendum. Nam aegida i. e. pellem Amaltheae caprae, a qua nutritus est, in sinistra Juppiter tenet.*»

3) So hat z. B. der auf dem Carneol Taf. IV, 3. dargestellte römische Kaiser ausser der Aegis auch noch den Schild neben sich auf den Fussboden gestemmt.

4) Nur eine Folge ungenügender Bekanntschaft mit den Kunstwerken war es, dass Facius: Collectaneen S. 124 — 149. den Versuch machen konnte, zu beweisen, dass Homer sich die Aegis in der Gestalt eines wirklichen Schilds gedacht habe. Dass seine Ausdrücke vielmehr genau mit den Kunstwerken übereinstimmen, sieht Jeder, der diese kennt.

Aber sowohl für mich weit heilsamer, als für ihn selber
 War's, dass jener zuvor, obgleich unwillig, enteilte
 Meinem Arm; nicht hätten wir ohne Schweiss uns gesondert!
 Auf, da nimm in die Hände die quastumbordete Aegis;
 Diese mit Macht erschütternd, erschrecke das Herz der Achaeer.
 Aber du selbst, Ferntreffender, sorg' um den strahlenden Hektor;
 Denn so lange erhebe den Muth ihm, bis die Achaeer
 Fliehend daher die Schiff' und den Hellespontos erreicht¹⁾.

Apollon gehorcht den Befehlen seines Vaters, eilt zu Hektor und treibt ihn an, mit seinem Heer den Kampf von Neuem zu beginnen. Nachdem Homer geschildert, wie sich der Heros beeilt, den Mahnungen des Gottes Folge zu leisten, fährt er fort:

Vor nun drangen die Troer mit Heerskraft; Hektor voran ging
 Mächtigen Schritts; vor ihm selbst dann wandelte Phoebos Apollon,
 Eingehüllt in Gewölk, und trug die stürmische Aegis,
 Graunvoll, rauhumsäumt, hochfeierlich, welche Hephaestos
 Schmiedet' und Zeus, dem Donnerer, gab zum Entsetzen der Männer;
 Diese trug in den Händen der Gott und führte die Völker.
 Argos Söhn' auch harreten gedrängt dort; und ein Geschrei stieg
 Laut aus beiderlei Heer; die Pfeile geschnellt von den Sehnen
 Sprangen und häufige Speere, von muthigen Händen geschleudert,
 Hasteten theils anprallend im Leib der blühenden Kämpfer;
 Viel' auch im Zwischenraum, den schönen Leib nicht erreichend,
 Standen empor aus der Erde, voll Gier im Fleische zu schwelgen.
 Weil noch still einhertrug die Aegis Phoebos Apollon,
 Hasteten jeglichen Heeres Geschoss' und es sanken die Völker.
 Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
 Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich: jetzo verzagte
 Ihnen im Busen das Herz und vergass des stürmenden Muthes.
 Jetzt, wie die Heerd' entweder des Hornviehs oder der Schafe
 Zwei Raubthiere zerstreun, in dümm'render Stunde des Melkens,

1) Il. XV, 221 ff.

ἔρχο νῦν, φίλε Φοῖβε, μετ' Ἑκτορα χαλκοκορυστήν·
 ἦδη μὲν γὰρ τοι γαίηχος ἐννοσίγαιος
 οἴχεται εἰς ἄλα δῖαν, ἀλευάμενος χόλον αἰπὺν
 τιμέτερον· μάλα γὰρ κε μάχης ἐπύθοντο καὶ ἄλλου,
 οὔ περ ἐνέρτεροί εἰσι θεοί, Κρόνον ἄμφω ἔόντες.
 ἀλλὰ τόδ' ἡμὲν ἐμοὶ πολὺ κέρδιον ἢ δὲ οἱ αὐτῶ

ἔπλετο, ὅττι πάροιθε νεμεσσηθεὶς ὑπέειξεν
 χεῖρας ἐμάς, ἐπεὶ οὐ κεν ἀνδρωτὶ γ' ἐτελέσθη.
 ἀλλὰ σὺ γ' ἐν χεῖρεσσι λάβ' αἰγίδα θυσαμένησαν,
 τὴν μὲν ἐπισσείων φοβέειν ἥρωας Ἀχαιοὺς.
 σοὶ δ' αὐτῶ μελέτω, ἑκατηβόλε, φαίδιμος Ἑκτωρ·
 τόφρα γὰρ οὖν οἱ ἐγείρε μένος μέγα, ὅφρ' ἂν Ἀχαιοὶ
 φεύγοντες νῆας τε καὶ Ἑλλήσποντον ἴκωνται.

Kommend in schleuniger Wuth, wenn nicht der Hüter dabei ist:

Also entflohen kraftlos die Danaer, ganz von Apollon's

Schreien betäubt; denn die Troer und Hektor ehrt er mit Siegsruhm¹⁾.

Hierauf folgt die Beschreibung verschiedener Einzelkämpfe und dann lesen wir noch die Worte:

Dort nun strömten sie vor in geschlossener Schaar, und Apollon

Vorn, von der Aegis umstrahlt; hinstürzt er der Danaer Mauer

Leicht, wie etwa den Sand ein Knab' am Ufer des Meeres,

Der, nachdem er ein Spiel aufbaut' in kindischer Freude,

Wieder mit Hand und Fusse die Häuflein spielend verschüttet:

So, ferntreffender Phoebos, verschüttetest du der Achaeer

Müh' und dauernden Fleiss und scheuchtest sie selbst mit Entsetzen²⁾.

Noch später, als der Leichnam des Hektor von Achilleus um das Grab des Patroklos geschleift wird, benutzt Apollon die Aegis, um den Leib seines Schützlings noch im Tode wenigstens gegen jede Entstellung sicher zu stellen. Homer erzählt dies mit den Worten:

Aber Apollon

Schützte den schönen Leib vor Entstellungen, weil ihn des Mannes

Jammerte, selbst im Tod' und deckt' ihn ganz mit der Aegis

Goldenem Schirm, dass schleifend auch nicht er die Haut ihm verletzte³⁾.

Diese Schilderungen des alten Dichters sind zu bestimmt, als dass wir bezweifeln könnten, dass den Griechen, für welche die Homer'schen Gedichte stets die wichtigste Quelle ihres religiösen Glaubens blieben, die Aegis als Attribut Apollon's auch später geläufig geblieben sei. Doch war bisher noch keine weitere völlig sichere Spur dieser Vor-

1) Il. XV, 306 ff.

Τρῶες δὲ προύτυψαν ἀολλέες, ἦρχε δ' ἄρ' Ἐκτωρ
μακρὰ βιβὰς. Πρόσθεν δὲ κί' αὐτοῦ Φοῖβος Ἀπόλλων
εἰμένος ὥμοισιν νεφέλην, ἔχε δ' αἰγίδα θούριν
δεινὴν ἀμφιδάσειαν ἀριπρεπέ', ἣν ἄρα χαλκεύς
Ἥφαιστος Διὶ δῶκε φορήμεναι ἐς φόβον ἀνδρῶν.
τὴν ἄρ' ὁ γ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων ἠγήσατο λαῶν.
Ἀργεῖοι δ' ὑπέμειναν ἀολλέες, ὥρτο δ' αὐτὴ
ὄξεϊ' ἀμφοτέρωθεν, ἀπὸ νευρῆφι δ' οἰστοί
θρῶσκον· πολλὰ δὲ θούρα θρασυάων ἀπὸ χειρῶν
ἄλλα μὲν ἐν χροῖ πῆγνυτ' ἀρηιζῶν αἰζηῶν,
πολλὰ δὲ καὶ μεσσηγύ, πάρος χροά λευκὴν ἐπαυρεῖν,
ἐν γαίῃ ἴσταντο, λιλαϊόμενα χροὸς ἄσαι.
ὄφρα μὲν αἰγίδα χερσὶν ἔχ' ἀτρέμα Φοῖβος Ἀπόλλων,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο. πίπτε δὲ λαός·
αὐτὰρ ἐπεὶ κατένωπα ἰδὼν Δαναῶν ταχυπόλων
σεῖσ', ἐπὶ δ' αὐτὸς ἄυσε μάλα μέγα, τοῖσι δὲ θυμόν
ἐν στήθεσσιν ἔθελε, λάθοντο δὲ θούριδος ἄλκῃς.

οἱ δ', ὥς τ' ἡ βῶν ἀγέλην ἢ πῶν μέγ' οἴων
θῆρε δύνω κλονέωσι μελαίνης νυκτὸς ἀμολγῶ,
ἐλθόντ' ἐξαπίνης σημάτωντορος οὐ παρεόντος.
ὥς ἐφόβηθεν Ἀχαιοὶ ἀνάλκιδες ἐν γὰρ Ἀπόλλων
ἦκε φόβον, Τρῶσιν δὲ καὶ Ἐκτορι· κῦδος ὄπαζεν.

2) Il. XV, 360 ff.

τῇ β' οἱ γ' προχέοντο φαλαγγηδόν, πρὸ δ' Ἀπόλλων
αἰγίδ' ἔχων ἐρίτιμον. ἔρειπε δὲ τεῖχος Ἀχαιῶν
βεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις ψάμαθον παῖς ἄγχι θαλάσσης
ὅς τ' ἐπεὶ οὖν ποιήσῃ ἀδύρματ' ἀνπιέησιν,
ἄψ αὖτις συνέχευε ποσὶν καὶ χερσὶν ἀδύρων.
ὥς βα σύ, ἦε Φοῖβε, πολὺν κάματος καὶ οἰζύ,
σύγχεας Ἀργείων, αὐτοῖσι δὲ φύζαν ἐνώρσας.

3) Il. XXIV, 18 ff.

τοῖο δ' Ἀπόλλων
πᾶσιν ἀεικείην ἄπεχε χροῖ, φῶτ' ἐλεαίρων
καὶ τεθνηότα περ· περὶ δ' αἰγίδι πάντα κάλυπτεν
χρυσεΐῃ, ἵνα μή μιν ἀποδρύφωι ἐλκυστάζων.

stellung nachzuweisen, wenngleich ich einige mehr oder weniger entsprechende Analogieen hier nicht unerwähnt lassen darf. Vor Allem bringe ich Ihnen, Herr Graf, eine allerdings ziemlich fragmentirte Marmor-Statue in Erinnerung, welche bei den im Jahre 1838 in dem Theater von Falerone angestellten Ausgrabungen gefunden worden ist¹⁾. Leider fehlen der Kopf, die Arme und der untere Theil der Beine. Wir sehen nur noch den Rumpf eines in ruhiger Haltung gebildeten männlichen Körpers, der mit keinem anderen Kleidungsstück versehen ist, als mit der Aegis, welche die linke Schulter und den linken Arm bedeckt. Am nächsten liegt es natürlich, an Zeus zu denken. Allein dem widerspricht der Umstand, dass der neben dem rechten Bein angebrachte Baumstamm deutlich als Dattelpalme gebildet ist. Dieser Baum hat Nichts mit Zeus zu thun, ist aber ein allbekanntes Attribut des Apollon. Demnach erscheint es als allein zulässig, eine Darstellung des letzteren Gottes anzunehmen. Ob freilich nicht etwa die Bildung der einzelnen Körpertheile für Apollon zu kräftig und mannhaft gehalten ist, wird nur durch Untersuchung des Originals entschieden werden können. In diesem Fall würde wohl die wahrscheinlichste Annahme die sein, dass die Statue bestimmt war, einen römischen Kaiser in der Gestalt des Apollon darzustellen, und so scheinen wir in der That hier ein Beispiel für die Anwendung der Aegis als Attribut des Apollon vor uns zu haben.

Für die Verbindung des Gorgoneions mit Apollon, ohne Aegis, besitzen wir unzweideutige Beweise in einigen Apollinischen Dreifüssen, deren Kessel mit dem offenbar als Apotropaeon gedachten Haupt der Medusa verziert sind²⁾. Unentschieden jedoch bleibt das Urtheil über eine Metope des Phigalischen Apollon-Tempels³⁾. Stackelberg glaubte darauf diesen Gott selbst, die Leier spielend, dargestellt zu sehen, das Gewand auf der Brust mit dem Kopf des Sonnengottes verziert. Die letztere Annahme ist entschieden unrichtig, da dieser Kopf ohne Strahlen ist. Es ist gewiss ein Gorgoneion⁴⁾. Die Vermuthung hingegen, dass die dargestellte Person die Leier spiele, scheint richtig zu sein, nur bleibt es der helmartigen Kopfbedeckung wegen überaus unsicher, ob Apollon gemeint ist, da dieser zwar auch mit dem Helm dargestellt wurde, aber doch in einem solchen Falle nicht das reiche Kitharoeden-Gewand zu tragen pflegte. Hiernach könnte man vielleicht lieber an Athena denken, die bekanntlich ebenfalls die Leier spielend vorkommt⁵⁾, oder an Orpheus, der in drei berühmten Reliefs eine vollkommen entsprechende Kopfbedeckung trägt⁶⁾.

1) Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III Tav. 2. Ann. dell' Inst. arch. To. XI. S. 22. Siehe Taf. IV, 4. 5.

2) Z. B. Mus. Pio-Clem. To. VII, 41. 42. Mus. Borb. To. VI, 13. 14. Sculture del Palazzo della Villa Borghese, Stanza III. No. 14. Ueber das Netz, welches wir am Delphischen Omphalos und als Gewand der Seher finden, habe ich schon oben S. 32. gesprochen.

3) Stackelberg: Appollo-Tempel zu Bassae S. 97. Taf. 30, 2.

4) Man vergleiche die von Jahn: Sitzungs-Ber. der kön. sächs. Ges. der Wiss. 1855. S. 60 zusammengestellten Beispiele.

5) Z. B. Gerhard: Auserl. Vasenb. Taf. 37.

6) Jahn in der archaeol. Zeit. 1853. S. 83.

Wenden wir uns jetzt zu Ihrer Statue zurück, Herr Graf, so ist nicht zu verkennen, dass der erhaltene Theil des Attributs alle Eigenschaften besitzt, welche der Aegis zukommen. Dasselbe besteht augenscheinlich aus einer Thierhaut. Der von der Hand umfasste Theil zeigt deutlich lange, eng zusammengepresste Falten, die sich über der Hand in natürlicher Weise öffnen und frei ausbreiten. Ob freilich der Künstler eine Schlangenhaut, oder ein Ziegenfell im Sinn gehabt habe, ist schwieriger zu bestimmen. Doch dürfte die letztere Annahme den Vorzug verdienen, da von Schuppen keine Spur vorhanden ist und der Detail-Zeichnung die Absicht zu Grunde zu liegen scheint, dem Ganzen einen rauhen, zottigen Charakter zu verleihen. Der bei weitem grössere und breitere Theil der Aegis hing offenbar unterhalb der Hand herab. Hier war auch das dem Beschauer gerade zugewendete Gorgoneion angebracht und der Rand des Ganzen mit zahlreichen Schlangen versehen. An dem oberhalb der Hand befindlichen kleineren Theil der Aegis hingegen war nur eine Schlange vorhanden. Es war dies eben jenes dünne Stück, welches sich, wie wir schon bemerkten, bei *c—d* von der grösseren Masse absonderte und bei *e* den Rücken der Hand berührte ¹⁾.

Die Voraussetzung einer Aegis ist ferner in so fern berechtigt, als diese nur der linken, nie der rechten Hand zukommt. Auch erwähnt Homer ausdrücklich, dass Apollon, indem er an der Spitze des Trojanischen Heeres den Griechen entgegen schreitet, die Aegis nicht um Brust und Schultern gelegt hat, sondern sie mit der Hand ²⁾ festhält, und dass er sie im Moment des Angriffs, nachdem er bis in die unmittelbare Nähe der Feinde gekommen ist, heftig schüttelt, wobei er sie natürlich, wie an Ihrer Statue, Herr Graf, so weit als möglich vor sich hin halten muss. Der Gott bedient sich also bei Homer, wie in der Composition Ihrer Statue, des furchtbaren Attributs geradezu als einer Angriffswaffe. Er entbehrt bei dem Dichter jeder anderen Waffe und damit stimmt es auf das Beste überein, dass wir auch an der Bronze-Statue den rechten Arm unthätig und unbewaffnet in gesenkter Haltung sehen.

Es passt endlich auch die ganze übrige Haltung Apollon's, wie sie in Ihrer Statue, Herr Graf, vorliegt, auf das Genaueste zu der Homer'schen Schilderung, sobald wir den Moment zu Grunde gelegt denken, welchen der Dichter mit den Worten beschreibt:

1) Zu leichterem Verständniss dieser Verhältnisse habe ich auf Taf. II. die verlorene linke Hand der Vaticanischen Statue in der angegebenen Weise restaurirt darstellen lassen. Jeder Kunstverständige wird leicht erkennen, dass erst auf diese Weise die Gesamt-Masse des linken Arms und des Mantels den nöthigen Abschluss erhält und dass die Abstufung des Mantels unzweideutig auf einen Abschluss

eben dieser Form, nicht auf einen Bogen hinweist.

2) Wenn Homer von «den Händen» spricht, so geschieht dies natürlich nur gemäss des allgemeinen Sprachgebrauchs der Dichter. Denn in beiden Händen zugleich konnte die Aegis von dem heftig vorschreitenden Gott nicht gehalten werden.

*Weil noch stille einhertrug die Aegis Phoebos Apollon,
Hafteten jegliches Heeres Geschoss' und es sanken die Völker.
Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich: jetzo verzagte
Ihnen im Busen das Herz und vergass des stürmenden Muthes¹⁾.*

Denn bis zu diesem Augenblick ist der Gott in grossen Schritten, die Aegis ruhig vor sich hin haltend, an der Spitze des Trojanischen Heeres vorwärts geeilt. Erst als er in unmittelbarer Nähe der Griechen angelangt ist, beginnt er seine Waffe zu schütteln und die Feinde durch diesen furchtbaren Anblick in hastige Flucht zu jagen. Dies ist der Moment, welchen die Statue darstellt. So eben hat Apollon bemerkt, dass die Griechen, die ihm gerade gegenüber standen, und auf die er bisher energisch zuschritt, sich bereits zur Flucht wenden. Allein ihm steht eine lange Schlachtreihe gegenüber. Daher hat seine Waffe auf diejenigen, welche sich an den äussersten Enden derselben befinden, um so weniger wirken können, als er sie erst in unmittelbarer Nähe zu schütteln begonnen hat. Er muss also plötzlich seine Schritte durch den rechten Fuss hemmen. Bevor er noch Zeit gehabt hat, den linken Fuss vollständig nachzuziehen, hat er schon das Haupt nach der linken Seite gewendet, um die dort befindlichen, von ihm noch nicht niedergeschmetterten Feinde in das Auge zu fassen und die Kraft seiner furchtbaren Waffe fühlen zu lassen. Eben will er auch die linke Hand mit der Aegis, die er natürlich bis zu dem dargestellten Moment dahin hielt, wohin er schritt, nach der linken Seite hin bringen, wo sein Auge Feinde entdeckt hat, die noch mit ungebrochenem Muthe vorwärts dringen. Doch wendet er nicht den ganzen Körper nach dieser Seite hin; denn er wird unmittelbar darauf auch auf die Feinde zu achten haben, die zu seiner Rechten die Wirkung der Aegis noch nicht empfunden haben.

So erweist sich jede Einzelheit in der Haltung Apollon's als vollkommen naturgemäss; namentlich auch das plötzliche Anhalten einer hastigen Bewegung und die dreifache Richtung der Thätigkeit, da der mit der Aegis bewaffnete Gott nicht, wie der mit dem Bogen schiessende, einen einzelnen Zielpunkt, sondern ein ganzes Heer gleichzeitig in's Auge gefasst hat, und auf dieses nicht aus weiter Ferne, sondern aus unmittelbarer Nähe wirkt. Besonders aber muss ich mir erlauben, Ihre Aufmerksamkeit, Herr Graf, darauf zu lenken, wie vortrefflich der Verfertiger Ihrer Statue nicht nur in der beiden Werken gemeinsamen Stellung der Beine und des Kopfes, sondern namentlich auch in der ihm eigenthümlichen

1) IL. XV, 318 ff.
οφρα μὲν αἰγίδα χερσὶν ἔχ' ἀτρέμα Φοῖβος Ἀπόλλων,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πίπτε δὲ λαός·

αὐτὰρ ἐπεὶ κατένωπα ἰδὼν Δαναῶν ταχυπόλων
σεῖσ', ἐπὶ δ' αὐτὸς ἄυσε μάλα μέγα, τοῖσι δὲ θυμὸν
ἐν στήθεσσιν ἔθελε, λάθοντο δὲ δοῦριδος ἀλκῆς.

Haltung des linken Arms den Gipfelpunkt (ἀκμή) der Handlung erfasst hat, indem er diesem Arm weder die Richtung gegeben hat, nach welcher der Gott eben geschritten ist, noch die, nach welcher er in dem dargestellten Moment blickt, sondern eine dritte, welche zwischen beiden in der Mitte liegt. Denn eben dadurch weist er in der verständlichsten Weise sowohl auf das unmittelbar Vorausgegangene, als auch auf das sogleich Nachfolgende hin; er belehrt den Beschauer auf das Unzweideutigste über den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Richtungen der Schritte und des Blicks Apollon's; er macht es unmöglich zu verkennen, dass die Hand in dem unmittelbar vorausgegangenen Moment dieselbe Richtung hatte, wie die Schritte, und dass sie in dem gleich folgenden die haben wird, in welcher wir bereits den Blick des Gottes sehen; er spricht es auf das Deutlichste aus, dass dem Apollon nicht ein einzelner Feind, sondern eine Mehrzahl, ein ganzes Heer gegenüber steht; er hat dadurch erreicht, dass sich das furchtbare Medusenhaupt dem Auge des Beschauers ungezwungen nicht von der Seite, sondern in voller Ansicht darbietet; er hat endlich die Mannichfaltigkeit in der Lage und Haltung der einzelnen Muskeln und übrigen Körpertheile wesentlich erhöht.

Dieses Element der Haltung ist in der That so meisterhaft gewählt und übertrifft das von dem Verfertiger der Vaticanischen Statue an dessen Stelle gesetzte so weit, dass schon darum nicht der geringste Zweifel daran übrig bleiben könnte, dass an dem Original jenes, nicht dieses zur Anwendung gebracht war. Es kommt aber noch hinzu, dass man leicht die Gründe erkennt, durch welche sich gerade der Verfertiger der Vaticanischen Statue zu der von ihm gewählten Veränderung bewegen lassen konnte. Denn ihm musste offenbar viel daran gelegen sein, hier eine möglichst reiche Gewand-Masse anzubringen, theils um dadurch für den linken Arm, der bei der Ausführung in Marmor sonst zu gefährdet erschien¹⁾, eine Stütze zu gewinnen, theils und hauptsächlich, weil er selbst, der vor Allem darauf ausging, dem Beschauer möglichst zu imponiren, dadurch die beste Gelegenheit erhielt, dem Auge einen recht prunkhaften Faltenwurf darzubieten. Die Erreichung eines überwältigenden Effects galt ihm eben mehr, als die praegnante und unzweideutige Darstellung der Handlung. Es war ihm gleichgültig, dass er so über den Gipfelpunkt der Handlung hinausgreifen musste; dass er genöthigt war, sie schon vollendet und, was dann immer der Fall ist, in einer weniger verständlichen Form darzustellen; dass der Beschauer nun über den Zusammenhang zwischen den beiden verschiedenen Richtungen der Thätigkeit des Gottes gar nicht unmittelbar belehrt wird; dass diesem in Folge jener Veränderung

1) Mochte nun die Aegis in Bronze, oder in Marmor ausgeführt sein, so begreift doch jeder Sachkundige leicht, dass eben durch dieses grosse und schwere Attribut die

Gefahr des Abbrechens für den linken Arm wesentlich vermehrt wurde.

das nach allen Seiten hin verbreitete feindliche Heer weniger lebhaft vor die Seele geführt wird; dass er selbst dadurch in die Nothwendigkeit versetzt wurde, das Medusenhaupt dem Beschauer entweder nur von der Seite zu zeigen oder, wenn er es doch in voller Ansicht darbot, in grober Weise gegen Natur und Wahrheit zu verstossen¹⁾. Weil er sich aber, wie im Uebrigen, so auch bei der Durchbildung dieses Arms ganz von dem Streben nach Effect beherrschen liess, so hat er demselben eine höhere, straffere, und dadurch weit mehr Pathos aussprechende Lage gegeben.

Dass das Achselband schon am Original vorhanden war, wird Niemand bezweifeln, da wir es an beiden auf uns gekommenen Statuen finden. Die Ihrige, Herr Graf, lässt es ganz unentschieden, ob es als Tragband des Köchers oder der Leier gemeint ist²⁾, während es gewiss ist, dass der Verfertiger der Vaticanischen den ersteren Sinn damit verbunden hat. In wie fern es in der einen oder der anderen Bedeutung eine entfernte Beziehung zu der Eigenschaft haben könne, in welcher der Gott eben auftritt, wird sogleich deutlich werden. Ob auch die aus Halbmonden und Punkten (die doch wohl Sterne vorstellen sollen) zusammengesetzte Verzierung, welche der Verfertiger der Bronze-Statue diesem Band gegeben hat, an dem Original zu sehen war, kann nicht gesagt werden, da sie an der Vaticanischen fehlt. Dass aber der Künstler, der sie angebracht hat, sich dabei durch eine Rücksicht auf die Natur der Aegis leiten liess, deren sich der Gott eben zum Angriff gegen die Feinde seines Schutzbefohlenen bedient, wird durch das, was schon über die Bedeutung dieses Attributs bemerkt worden ist³⁾, nicht unwahrscheinlich, namentlich wenn man ein berühmtes Mosaik der Vaticanischen Sammlung in Betracht zieht, welches ebenfalls die Halbmonde und Sterne nicht auf der Aegis selbst angebracht zeigt⁴⁾.

Die Entscheidung der Frage endlich, ob der Baumstamm mit der Schlange auch an dem Original vorhanden gewesen sei oder nicht, hängt ab von der Beantwortung der zweiten Frage, ob das Original aus Marmor oder Bronze bestand. Im letzteren Falle war diese Zuthat sicher eben so wenig zu sehen, wie an Ihrer Statue, Herr Graf; im ersteren konnte sie eben so wenig fehlen, wie an der Vaticanischen. Denn der Baumstamm ist aus keinem anderen Grunde vorhanden, als weil eine Marmor-Statue von der Art der Vaticanischen ohne eine solche Stütze nicht stehen kann; die Schlange aber ist vor Allem zu dem Zwecke hinzugefügt, damit diese rein äusserliche Bestimmung des Baumstamms verdeckt und der Schein erweckt werde, als sei er angebracht, weil der Künstler einen Träger für ein mit dem Wesen des dargestellten Gottes in engem Zusammenhange stehendes Attribut bedurfte.

1) Man vergleiche den Perseus von Canova, Pistolesi: *Il Vaticano descritto* To. IV. Tav. 97.

2) Dass der Gott auch die Leier daran zu tragen pflegt, lehrt unter Anderem die Statue bei Visconti: *Mus. Pio-*

Clem. To. VII. Tav. 1.

3) Siehe oben S. 33.

4) *Mus. Pio-Clem.* To. VII. Tav. 47.

Gerade die Schlange wurde dazu gewählt, weil sie nicht nur eins der wichtigsten Attribute des Apollon als *ιατρόμαντις* überhaupt¹⁾ und im Besonderen als Vernichters der Pythischen Schlange war, sondern auch eine besonders gefällige und geeignete Zuthat eines Baumstamms bildet. Daher finden wir sie nebst dem Baumstamme in demselben Sinne unzähligen anderen Marmor-Statuen des Apollon²⁾ beigegeben, sowie auch Statuen, welche Dionysos³⁾, Silen⁴⁾, Bakchantinnen⁵⁾ oder wirkliche Menschen⁶⁾ darstellen. Andere Künstler jedoch wählten zu demselben Zweck so wohl bei Apollon⁷⁾, als auch bei Eros⁸⁾ den Köcher; bei Dionysos die Weinrebe⁹⁾; bei Amazonen Schild und Streitaxt¹⁰⁾; bei Hermes das Kerykeion¹¹⁾. Dass die Schlange in dem vorliegenden Falle nicht nur als mit dem Wesen des Apollon überhaupt eng verknüpft, sondern selbst noch mit besonderer Rücksicht auf die Eigenschaft, in welcher er gerade hier auftritt, gedacht sein kann, werden wir sogleich sehen. Erstauen aber muss man, dass bisher so viele Erklärer glauben konnten, der Künstler habe sie hinzugefügt, um dem Beschauer nicht das Wesen des Gottes, sondern das Ziel seiner augenblicklichen Thätigkeit deutlich zu machen¹²⁾. Eine so geschmacklose Erklärung zu widerlegen, war schon früher kaum nöthig; viel weniger gegenwärtig, nachdem die Unmöglichkeit der Beziehung der Vaticanischen Statue auf den Moment der Vernichtung des Pythischen Drachen durch die vorliegende Untersuchung, wie ich hoffe, hinreichend nachgewiesen ist.

So weit, Herr Graf, hatte ich meine Gedanken bereits entwickelt, als ich nochmals einen Blick auf die schon oben¹³⁾ angeführten Worte Pouqueville's¹⁴⁾ warf, und ich ersuche Ew. Erlaucht, dasselbe zu thun. Die Worte lauten: «*A l'époque où il (le marquis Slégo) tira ce linteau de Mycènes, le docteur L. Frank, qui a demeuré huit ans à Janina, se trouvant auprès de Véli pacha, reçut de lui en présent un Apollon quart de nature, pareil à celui de Belvédère, une tête de Gorgone, et plusieurs objets trouvés, je crois, dans les fouilles faites à Argos*». Ich habe

1) C. Fr. Hermann: Griechische Cultus-Alterthümer §. 37, 12.

2) Z. B. Clarac: Musée de sculpt. 267, 920. 921. 269, 908. 909. 476 A, 906 B. 476 B, 905 C. 476 C, 906 E. 478, 519. 482 B, 933 A. 482 C, 948 E. 484, 933. 934. 485, 938. 488, 946. 489, 947. 491, 952. 492, 955. 956. Bunsen: Beschreibung Roms Th. III, 3. S. 323.

3) Gerhard: Uned. Bildw. Taf. 19.

4) Clarac: Musée de sculpt. 734, 1770.

5) Clarac: Musée de sculpt. 699, 1650.

6) Eine Statue bei Clarac: Musée de sculpt. 962, 2467.; eine zweite in Athen, die ich im Bull. hist.-phil. To. IX. S. 250 = Mél. gréco-rom. To. I. S. 296. bekannt gemacht und in meiner Abhandlung: Der ausruhende Herakles S. 64. besprochen habe und eine dritte, über welche Conze: Reise auf den Inseln des Thrak. Meeres S. 19 berichtet.

7) Clarac: Musée de sculpt. 476 A, 906 A. 906 B. 476 B,

906 D. 576 C, 906 E. 477, 912 C. 479, 917. 842 C, 948 E. 484, 932. 491, 950. 952. 492, 955. 493, 961. 494, 959.

8) Clarac: Musée de sculpt. 641, 1453. 642, 1462. 1464. 650, 1491. 1495 A. 650 A, 1467 A. 1469 A. 1478 B. 650 C, 1471 B.

9) Clarac: Musée de sculpt. 678 A—694.

10) Clarac: Musée de sculpt. 808, 2031 A. 811, 2031.

11) Clarac: Musée de sculpt. 655, 1506 A. 901, 2302.

12) Auch hierbei finden wir Hr. Welcker: Alte Denkm. Th. I. S. 404 unter den ersten Vorkämpfern, während uns doch selbst die unbedeutendsten Steinmetzen des Alterthums zeigen, wie wohl sie fühlten, dass in einem solchen Falle die Schlange auch räumlich dem Beschauer als Ziel der Thätigkeit hätte dargeboten werden müssen. Man vergleiche z. B. die Statuen bei Clarac: Musée de sculpt. 570, 1216. 570 B, 1224 B.

13) Siehe S. 4.

14) Voyage dans la Grèce To. IV. S. 161.

schon darauf aufmerksam gemacht, dass die Worte: «*trouvés — à Argos*» sich unmöglich auf die beiden namentlich angeführten Kunstwerke beziehen können, und dass die Statue des Apollon vielmehr eine der beiden Bronze-Arbeiten zu sein scheint, welche nebst vierzehn anderen um das Jahr 1792 bei Paramythia gefunden und bisher noch nicht näher bekannt geworden sind. Wenn dies aber von der Apollon-Statue eingeräumt wird, so ist gar kein Grund vorhanden, es in Betreff der von Pouqueville erwähnten «*tête de Gorgone*» zu leugnen. Ja diese Annahme gewinnt um so mehr Wahrscheinlichkeit, weil dann die überlieferte Anzahl der bei Paramythia gefundenen Gegenstände vollständig nachgewiesen sein würde. Allein hieran knüpft sich sogleich die Frage, wie wohl gerade ein Gorgoneion in so enge Beziehung zu jener Apollon-Statue gekommen sei. Ich denke, Herr Graf, nach Allem, was wir bereits in Betreff Ihrer Statue auf anderem Wege gefunden haben, kann über den wahren Sachverhalt auch in dieser Beziehung kein ernstlicher Zweifel mehr übrig bleiben.

Die «*tête de Gorgone*», von welcher Pouqueville spricht, war eben nichts Anderes, als der an Ihrer Statue fehlende untere Theil der Aegis, welchen der französische Reisende recht wohl mit einem solchen Ausdruck bezeichnen konnte, da derselbe fast ganz von dem Gorgoneion eingenommen war¹⁾. Das Fragment war aus keinem anderen Grunde mit der Apollon-Statue zusammen aufbewahrt worden, als weil es mit ihr zusammen gefunden worden war, und vielleicht hatte sogar bei der Auffindung ein aufmerksamer Beschauer aus dem unversehrten Bruch erkannt, dass es ursprünglich einen Theil dieser Statue gebildet hatte. Pouqueville jedoch, der überhaupt nur äusserst dürftige Kenntnisse des Alterthums besass, hatte offenbar Nichts davon bemerkt, da er es sonst gewiss erwähnt haben würde. Auch war es vielleicht inzwischen schwerer geworden, dies zu erkennen, weil eine unberufene Hand die Bruchstelle an dem Gorgoneion glatt gefeilt hatte. Dazu kam, dass man der Vaticanischen Statue, an welche Pouqueville beim Anblick der Bronze-Statue sogleich erinnert wurde, allgemein einen Bogen zuschrieb, und dass überhaupt kein einziges Kunstwerk bekannt war, welches dem Apollon die Aegis mit dem Gorgoneion beigelegt hätte. Aber auch Dr. Frank oder doch diejenigen, durch deren Hände die Gegenstände, die dieser von Veli Pascha empfing, später gegangen sind, haben augenscheinlich nicht bemerkt, dass jenes Fragment zu der Statue gehörte, da es sonst bis in Ihre Hände, Herr Graf, gelangt sein würde. Für uns jedoch sind jene Worte Pouqueville's von hohem Interesse, da in ihnen eine neue, ganz unerwartete Hindeutung nicht nur darauf liegt, dass

1) Man hat sich dies Verhältniss hauptsächlich nach der Analogie der auf Tafel IV, 6. abgebildeten Aegis zu denken, und dabei kann man die Ausdrucksweise vergleichen, in welcher Pausanias von der bekannten attischen

Aegis spricht. Das eine Mal (Per. I, 21, 3.) sagt er: Μεδοῦσης τῆς Γοργόνης ἐπὶ χρυσοῦ ἀνάκειται κεφαλὴ, καὶ περὶ αὐτῇ αἰγίς πεποῖηται; das andere Mal (Per. V, 12, 4.) aber drückt er sich aus: ἡ αἰγίς ἡ χρυσῇ καὶ ἐπ' αὐτῆς ἡ Γοργώ.

das Attribut Ihrer Statue wirklich in einer Aegis bestand, sondern auch auf die Identität derselben mit der von Pouqueville gesehenen. Denn hiernach stimmen beide Werke auch darin überein, dass an jeder derselben der untere Theil der Aegis abgebrochen ist.

Ich weiss nicht, Herr Graf, in wie weit es mir gelungen sein wird, hierdurch das Wesentlichste meiner Auffassung der beiden Statuen überzeugend zu begründen. Jedenfalls bleibt es noch übrig, eine wichtige nähere Bestimmung hinzuzufügen. Wäre uns Nichts, als die Vaticanische Statue geblieben; könnte diese demnach für eine ganz selbstständige Schöpfung eines Künstlers angesehen werden, der für einen der ersten römischen Kaiser arbeitete, so würde Nichts gegen die Annahme einzuwenden sein, dass der Composition Nichts weiter als die Absicht zu Grunde liege, zur Erhöhung kaiserlicher Pracht die angeführten Homer'schen Worte plastisch darzustellen. Ein ganz entsprechendes Beispiel haben wir noch gegenwärtig im Laokoon vor uns¹⁾. Diese Erklärung aber wird unzulässig oder doch unvollständig, sobald es sich, wie ich gezeigt zu haben glaube, herausstellt, dass die Original-Statue aus der Periode der höchsten Kunstblüthe stammte und mehrfach an verschiedenen Orten nachgebildet wurde. Werke dieser Art waren nicht Producte einer mühsigen Phantasie, sondern lebendigen Glaubens; sie gingen von ungleich höheren und weiter greifenden Absichten aus, als die ist, einige Dichter-Worte in plastische Form zu bringen, wie wichtig auch der Einfluss sein mochte, den dabei zugleich Homer'sche Darstellungen ausübten.

Es genügt, an die berühmte Statue des Olympischen Zeus zu erinnern, welche dem grössten Meister des Alterthums verdankt wurde. Die Alten selbst berichten uns, dass Pheidias bei dieser Schöpfung vor Allem die bekannten Homerischen Worte²⁾:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Braunen Kronion;

Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts

Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Hö'n des Olympos,

im Auge gehabt habe³⁾. Dennoch ist es Niemandem eingefallen, dies so zu verstehen, als ob Pheidias in dem Olympischen Tempelbild den Zeus nur zur Erheiterung der Phantasie habe darstellen wollen, wie er der um Genugthuung für ihren Sohn flehenden Thetis ihre Bitte gewährte. Den Zeus darzustellen, wie er im festen Glauben des hellenischen Volkes lebte; in jener Auffassung, die am meisten geeignet war, die ganze Herrlichkeit,

1) Stephani: Ueber die Zeit der Verfertigung der Laokoon-Gruppe, im Bull. hist.-philol. To. VI. No. 1—3.

2) Il. I, 528.

3) Strabon VIII, 354. Ἀπομνημονεύουσι δὲ τοῦ Φειδίου, διότι πρὸς τὸν Πάναϊνον εἶπε πυνθανόμενον, πρὸς τί παράδειγμα μέλλοι ποιεῖν τὴν εἰκόνα τοῦ Διὸς, ὅτι πρὸς τὴν

Ὁμήρου, δι' ἐπῶν ἐκτεθεῖσαν τούτων.

ἧ καὶ κυανίῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·

ἀμβρόσια δ' ἄρα χεῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος

κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.

Vergl. Valer. Maxim. III, 7. Ext. 4.

Macht und Gnade des Olympischen Götterkönigs zum Bewusstsein zu bringen, aber ohne den entferntesten Gedanken an irgend eine bestimmte, von der Sage überlieferte Situation: das war die Absicht, von welcher sich der grosse Meister bei seinem berühmten Werke leiten liess. Da er aber eben diese Auffassung von dem Dichter, der dem Hellenen bei Allem, was den religiösen Glauben betraf, als die höchste Autorität galt, mit jener Meisterschaft in Worte gefasst fand, die Niemand übertreffen kann, so konnte es nicht anders kommen, als dass gerade diese Worte einen besonderen Einfluss auf seine Schöpfung gewannen. Dabei blieb es natürlich dem Belieben des einzelnen Beschauers überlassen, sich und die eigenen Lebensverhältnisse, oder auch eine von der Sage überlieferte, bestimmte Situation, kurz Alles hinzuzudenken, was eben zu dem Bilde passte. Dieses selbst aber war hoch erhaben über alle diese äusseren Zufälligkeiten, die seinen Grundgedanken nicht verändern konnten.

In dieser Art also werden wir uns auch die Entstehung jenes Originals zu denken haben, welches den beiden auf uns gekommenen Apollon-Statuen zu Grunde liegt, wenn dieses auch nicht zu einem so weit verbreiteten Ruhme gelangt ist, wie die Statue des Olympischen Zeus. Wie der jugendlich-kräftige Sohn des Zeus den Alten vielfach als furchtbarer Verderber des Menschen galt, so wurde er auch nicht weniger allgemein im Gegentheil als der Gott gedacht, der bereit ist, mit derselben Energie zur Vertheidigung und Rettung seiner Schutzbefohlenen aufzutreten. Ihn rief jeder Einzelne bei tausend kleinen und grossen Uebeln des Lebens um Hülfe an, ganz besonders aber, wenn es sich um Abwendung eines grossen, eine ganze Stadt, ein ganzes Land belastenden Unglücks handelte, namentlich in der Schlacht¹⁾, wenn es darauf ankam, einen übermächtigen Angriff abzuwehren, und bei einer Seuche, welche eine ganze Gemeinschaft zu verderben drohte. In beiden Fällen war es vorzugsweise Apollon, von dem Hülfe erwartet wurde, von dem man überzeugt war, dass er sie bringen könne und wolle. Er bediente sich dabei nach altem Glauben bald anderer ihm eigenthümlicher Attribute, bald der Aegis, die ihm, als Gott des Lichts und des reinen Aethers eben so zukam, wie dem Zeus und der Athena. Dieser Vorstellung hat Homer in den angeführten Stellen, namentlich in den Worten²⁾:

Weil noch still die Aegis einhertrug Phoebos Apollon,

Hafteten jegliches Heeres Geschoss' und es sanken die Völker.

1) Das kriegerische Wesen des Apollon überhaupt trat bekanntlich ganz besonders in seinem Cult als Καρνεῖος hervor, Müller: Dorer I, 359. Ian zu Macrob.: Saturn. I, 17, 48. Lauer: Litter. Nachlass Th. II. S. 279. Ein Apollon Στρατάρχης scheint in Rhodos vorzukommen, Ross: Inscr. Gr. No. 282.

2) Il. XV, 318 ff.
ὄφρα μὲν αἰγίδα χερσὶν ἔχ' ἀτρέμα Φοῖβος Ἀπόλλων,
τόφρα μάλ' ἀμφοτέρων βέλε' ἤπτετο, πίπτε δὲ λαός·
αὐτὰρ ἐπεὶ κατένωπα ἰδὼν Δαναῶν ταχυπόλων
σεῖσ', ἐπὶ δ' αὐτὸς ἄυσε μάλα μέγα, τοῖσι δὲ θυμὸν
ἐν στῆθεσιν ἔβηλε, λάβοντο δὲ θούριδος ἀλκῆς.

Aber sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz

Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich; jetzo verzagte

Ihnen im Busen das Herz und vergass des stürmenden Muthes,

einen Ausdruck gegeben, der für den Glauben der Griechen in Betreff des in der Schlacht helfenden Apollon in gleicher Weise maassgebend wurde, wie die eben angeführten Worte desselben Dichters für die Auffassung des Olympischen Zeus. Dass also diese Homer'sche Schilderung Apollon's bei der Entstehung der Original-Statue, welche wir nur durch die beiden auf uns gekommenen Copien kennen, einen ganz ähnlichen Einfluss ausgeübt habe, wie die des Zeus bei der von Pheidias gefertigten Statue dieses Gottes, kann Niemand bezweifeln. Aber sicher wollte der Künstler den Apollon eben so wenig nur zum Sinnen-Genuss in der einzelnen, von Homer geschilderten Situation vorführen, als dies die Absicht des Pheidias bei seiner Darstellung des Zeus war. Darauf kam es ihm an, den Apollon, wie er im Glauben des griechischen Volkes lebte, als einen zur Rettung seiner Verehrer thatkräftig herbeieilenden und für sie mit unwiderstehlicher Macht eintretenden Gott darzustellen. Dem Beschauer aber blieb es, wie bei dem Bild des Olympischen Zeus, überlassen, irgend eine entsprechende specielle Situation hinzuzudenken, oder nicht. Selbst eine Auffassung, welche sich das zu bewältigende Uebel nicht als ein feindliches Heer, sondern als eine furchtbare Pest denken wollte, würde der Künstler nicht geradezu ausgeschlossen haben. Denn auch wenn wir uns den Gott einer ganzen, von einer verheerenden Seuche niedergedrückten Stadt gegenüber vorstellen, so ist seine Haltung kaum weniger angemessen, als wenn wir ihn auf feindliche Heerhaufen eindringend denken¹⁾.

Es ist Ihnen nicht unbekannt, Herr Graf, dass die Alten die verschiedenen Auffassungs-Weisen, welchen die von ihnen verehrten Gottheiten in den einzelnen Culten unterlagen, mit verschiedenen Beinamen zu bezeichnen pflegten und dass diesen Beinamen natürlich zum grossen Theil auch verschiedene Darstellungs-Weisen mehr oder weniger genau entsprachen. Allerdings verfuhr man hierbei, wenigstens in späterer Zeit, zum Theil ziemlich willkürlich. Dieselbe Darstellungs-Weise musste für mehr, als ein Epitheton, selbst für wesentlich verschiedene dienen, und umgekehrt findet sich für dieselbe Qualität wohl auch mehr als eine Darstellungs-Weise. Dazu kommt, dass die Beinamen zum grossen Theil ihrer Bedeutung nach so nahe verwandt sind, dass ihre bildliche Darstellung gar nicht wesentlich verschieden sein konnte. Daher ist es da, wo keine Inschrift zu Hülfe kommt, in der Regel überaus misslich, den speciellen Cultus und das Epitheton zu bezeichnen, welches einer bestimmten Darstellungs-Form eines Gottes zu Grunde liegt. Doch scheint auch diese

1) Dass die Aegis zur Vertreibung einer Pest eben so geeignet ist, wie zu der eines feindlichen Heeres, ergibt sich schon aus dem S. 34. besprochenen Amulet.

Frage, Herr Graf, in dem vorliegenden Fall mit grösserer Sicherheit beantwortet werden zu können, als in anderen.

Der Name von der weitesten und unbestimmtesten Bedeutung, durch welchen der griechische Cultus die hülfreiche Natur des Apollon zu betonen pflegte, ist der des Apollon Σωτήρ¹⁾. Von Sophokles²⁾ finden wir ihn einmal mit ausdrücklicher Beziehung auf die Rettung von einer furchtbaren Seuche angewendet; allein offenbar wurde er keineswegs nur in dieser engen Beschränkung gedacht. Ueber die Darstellungs-Weise dieses Apollon Σωτήρ fehlt uns jedes directe Zeugniß, da von einer Münze, die uns hierüber belehren könnte, noch kein sicher antikes Exemplar bekannt ist³⁾. Wenn es jedoch erlaubt ist, aus der Darstellungs-Weise des eng verwandten römischen Apollo Conservator⁴⁾ und Salutaris⁵⁾ einen Schluss zu ziehen, so muss man ihn sich in ruhiger Haltung stehend, in der Rechten einen Lorbeerzweig, mit der Linken die auf den Erdboden oder eine Basis gestellte Leier haltend denken.

Ein engerer Begriff wird durch die Bezeichnung Ἱατρός oder Ἱατήρ ausgesprochen⁶⁾. Die öffentliche Verehrung des Apollon mit diesem Beinamen ist durch Inschriften namentlich für Pantikapaeon⁷⁾ und Tanais⁸⁾ bezeugt, spricht sich jedoch auch sonst in vielfachen Aeusserungen der alten Schriftsteller aus⁹⁾. Ueber eine von den Griechen damit verbundene eigenthümliche Darstellungs-Weise fehlt uns jede Nachricht. Doch wird Niemand verkennen, dass das in Rede stehende Kunst-Motiv mit dem Begriff eines Ἱατρός nicht wohl zu vereinen sein würde.

Als wesentlich gleichbedeutend werden uns die Beinamen: Ἀλεξίκακος, Ἐπικούριος und Ἀκείσιος genannt¹⁰⁾. Den zuerst erwähnten führte Apollon im attischen Cultus¹¹⁾, den zweiten in Phigalia¹²⁾, den dritten in Elis¹³⁾, und an allen drei Orten finden wir diese Namen auf

1) Ueber die Soteria genannten Feste überhaupt siehe C. Fr. Hermann: Griech. Cultus-Alterth. §. 48, 1. 4. 63, 7. 64, 7. 21. Corp. Inscr. Gr. No. 1693.

2) Oed. R. 150.

σωτήρ ὃς ἔκοιτο καὶ νόσου παυστήριος.

3) Gessner: Num. popul. Tab. 37, 23. Eckhel: Doctr. Numm. To. II. S. 139. Mionnet: Suppl. To. III. S. 287. No. 153. Lersch hat in seiner Abhandlung: Apollon, der Heilspender, 1848. 4. diesen wichtigen Umstand auffallender Weise ganz übersehen.

4) Rasche: Lexicon rei num. To. I, 1. S. 934—941.

5) Rasche: Lexicon rei num. To. I, 1. S. 935—941.

6) Dem Apollon Ἱατρός entspricht im römischen Cultus der Apollo Medicus, über den Jan zu Macrobius: Saturn. I, 17, 15. das Wichtigste beigebracht hat. Seine Darstellungs-Weise kann man namentlich aus den Reliefs kennen lernen, welche ich in meiner Tit. Graec. Part. V. S. 24—28. beschrieben habe.

7) Aschik: Восточное Искриво To. I. S. 62. No. 15.

8) Corp. Inscr. Gr. No. 2134 ^a.

9) Aeschylus: Eum. 64. ed. Herm. nennt ihn deshalb ἱατρόμαντις; übrigens kann man vergleichen Pindar: Pyth. IV, 480. V, 85. Soph.: Aes. 187. Aristoph.: Plut. 11. Tzetzes zu Lykophr. 1206.

10) Paus. VI, 24, 5. καὶ ἄγαλμα Ἀπόλλωνος Ἀκείσιου σημαίνει δ' ἂν τὸ ὄνομα οὐδέν τι ἄλλοιον ἢ ὃ καλούμενος Ἀλεξίκακος ὑπὸ Ἀθηναίων. Paus. VIII, 41, 8. τὸ δὲ ὄνομα ἐγένετο τῷ Ἀπόλλωνι ἐπικουρήσαντι ἐπὶ νόσῳ λοιμώδει, καὶ ὅτι καὶ παρ' Ἀθηναίοις ἐπὶ νόσῳ ἐλαβεν Ἀλεξίκακος ἀποτρέψας καὶ τοῦτοις τὴν νόσον.

11) Paus. I, 3, 4. ὃν δὲ καλοῦσιν Ἀλεξίκακον, Κάλαις ἐποίησε· τὸ δὲ ὄνομα τῷ Θεῷ γενέσθαι λέγουσιν, ὅτι τὴν λοιμώδην σφίσι νόσον ὁμοῦ τῷ Πελοποννησίων πολέμῳ πιέζουσιν κατὰ μάντευμα ἔπαυσεν ἐκ Δελφῶν.

12) Paus. VIII, 41. Stackelberg: Der Apollotempel zu Bassae in Arkadien, 1826. Marbles of the Brit. Mus. To. IV.

13) Paus. VI, 24, 5. Gleichbedeutend mit ἀκείσιος ist der von Eurip.: Androm. 900. ed. Nauck gebrauchte Ausdruck: ἀκείστωρ.

die Befreiung des Landes von einer furchtbaren Pest bezogen¹⁾. Allein sprachlich steht Nichts entgegen, sie auch in weiterer Bedeutung aufzufassen und auf die Rettung aus jedem grösseren öffentlichen Unglück, namentlich auch aus drohender Feindes-Gefahr, zu beziehen. Dass der Ἐπικούριος in der That auch in dieser Weise gedacht worden sei, scheint aus der Darstellung am Fries des Phigalischen Tempels hervorzugehen, da der Gott da seinen Schutzbefohlenen im Kampf gegen die Kentauren Hülfe bringt. Ueber die Bildungs-Weise des Ἀκέσιος haben wir gar keine Nachricht. Den Ἐπικούριος zeigen uns die eben erwähnten Sculpturen des Phigalischen Tempels, wie er mit seiner Schwester Artemis auf einem mit Hirschen bespannten Wagen in die Schlacht fährt und durch seine Pfeile die Feinde vernichtet. Von dem attischen Bilde des Apollon Ἀλεξίκακος endlich, das von Kalamis herrührte, müssen wir nach dem Zusammenhang, in welchem Macrobius²⁾ diesen Cultus erwähnt, vermuthen, dass es den Gott mit den Chariten in der einen und dem Bogen in der anderen Hand darstellte.

Hieran schliesst sich zunächst der Cultus des Apollon Οὔλιος, den wir in Athen³⁾, Delos⁴⁾, Milet⁵⁾ und Lindos⁶⁾ finden. Auch in dieser Form verehrte man den Apollon als einen Gott, der Stadt und Land aus Krankheits-Noth errette⁷⁾. Identisch mit dem Οὔλιος ist offenbar der Lindische Λοίμιος, den Macrobius⁸⁾ in demselben Zusammenhang erwähnt, wie den attischen Ἀλεξίκακος. Ausserdem wissen wir, dass die berühmte Apollon-Statue, welche von Angelion und Tektaeos für die Delier gefertigt war, den Gott in der einen Hand die Chariten, in der anderen den Bogen haltend darstellte⁹⁾. Es ist also aller Grund zu der Voraussetzung vorhanden, dass eben diese Darstellungs-Weise auch dem Cultus des Apollon Οὔλιος oder Λοίμιος angehörte.

Eine andere Form des hülfreichen Apollon war die, welche die Alten durch den Beinamen Προστάτης oder Προστατήριος bezeichneten. Wir finden sie namentlich in Athen¹⁰⁾, Megara¹¹⁾ und Olbia¹²⁾, und auf einen gleichen Cultus in Boeotien weist der Umstand hin,

1) Dass die Beziehung gerade auf die während des peloponnesischen Kriegs in Athen wüthende Pest sich chronologisch nicht rechtfertigen lässt (Brunn: Künstl.-Gesch. Th. I. S. 67.), ist hier für uns gleichgültig.

2) Saturn. I, 17, 13 — 15.

3) Macrobi.: Saturn. I, 17, 21. „Pherecydes refert The-
„sea, cum in Cretam ad Minotaurum duceretur, novisse pro
„solute atque reditu suo Ἀπόλλωνι Οὐλίῳ καὶ Ἀρτέμιδι
„Οὐλίᾳ.“

4) Strabon XIV, 635. Οὔλιον δ' Ἀπόλλωνα καλοῦσι τινα
καὶ Μιλήσιοι καὶ Δῆλιοι, οἷον ὑγιαστικὸν καὶ παιωνικόν· τὸ
γὰρ οὐλεῖν ὑγιαίνειν, ἀφ' οὗ καὶ τὸ οὐλή καὶ τὸ
οὐλέ τε καὶ μέγα χαῖρε.

Eustath. zu Hom.: Il. I, 36. Δῆλιοι Οὔλιον τιμῶσιν Ἀπόλ-
λωνα, ἥγουν ὑγιαστικόν.

5) Strabon a. a. O.

6) Ross: Inscript. ined. No. 272.

7) Siehe die weiteren von Jan zu Macrobi.: Saturn. I, 17, 21. gegebenen Citate.

8) Saturn. I, 17, 15.

9) Paus. IX, 35, 3. καὶ Ἀγγελίων τε καὶ Τεκταῖος οἱ γε
Διονύσου τὸν Ἀπόλλωνα ἐργαζόμενοι Δηλίοις, τρεῖς ἐποίησαν
ἐπὶ τῇ χειρὶ οὗτοῦ Χάριτας. Plutarch: De mus. 14. Καὶ ἡ
ἐν Δῆλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ
δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς
ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσιν.

10) Corp. Inscr. Gr. No. 464. 465.

11) Paus. I, 44, 2.

12) Corp. Inscr. Gr. No. 2067—2075.

dass der dortige Kalender einen Monat Namens Προστατήριος enthielt¹⁾. Seine Hülfe gewährte dieser Gott nach altem Glauben eben so bei jedem anderen Unglück²⁾, als bei Krankheits-Noth³⁾. Als Attribute, deren er sich bediente, um seine Verehrer zu schützen, werden ausdrücklich Bogen und Pfeile genannt⁴⁾. Im römischen Cultus scheint ihm der Apollo Propugnator entsprochen zu haben, den wir jeder Zeit in ausschreitender Haltung, eben einen Pfeil abschiessend dargestellt finden⁵⁾.

Ganz besonders gebräuchlich war das Epitheton Ἀποτρόπαιος, mit welchem man den Apollon bei jedem grossen und kleinen Leiden zu Hülfe rief⁶⁾. Da die Aegis, namentlich das Gorgoneion, als das kräftigste aller Apotropaea galt, so liegt die Vermuthung sehr nahe, dass dieses Attribut auch dem Apollon Ἀποτρόπαιος nicht gefehlt haben werde. Allein wir entbehren jeder Nachricht hierüber.

Im engsten Zusammenhang finden wir die Beinamen Παιάν und Ἥτιος oder Ἰήτιος genannt, welche ebenfalls den hilfreichen Charakter des Apollon betonen, und zwar eben so wohl mit Rücksicht auf Seuchen, als auch auf kriegerischen Kampf⁷⁾. Dass dem Παιάν, dem zu Ehren die Sieges-Paeane nach der Schlacht gesungen wurden⁸⁾, ausser anderen Attributen auch die Leier zukam, wird Niemand bezweifeln⁹⁾. Wenn aber der Ἥτιος oder Ἥτιος wiederholt als Bogenschütze bezeichnet wird, so dürfte dies mehr auf etymologischer Erklärung des Namens beruhen¹⁰⁾.

1) C. Fr. Hermann: Ueber griechische Monatskunde S. 77.

2) Soph.: El. 637. Trach. 210. ed. Nauck. Ueberhaupt scheint der Προστατήριος nach Corp. Inscr. Gr. No. 464. 465. Hesychios: προστατήριος und Photios S. 461, 20. auch mit dem Ἀγνιεύς zusammengefloßen zu sein.

3) Soph.: Oed. R. 207 ed. Nauck. Demosth.: Mid. 52.

4) Soph.: Trach. 209 ed. Nauck.

τὸν εὐφρέτραν

Ἀπόλλω προστατάν.

Soph.: Oed. R. 204 ed. Nauck.

Λύκει' ἄναξ, τὰ τε σὰ χρυσοστόρων ἀπ' ἀγκύλων
βέλεα θέλοιμ' ἂν ἀδάματ' ἐνδατῆσαι
ἀρωγὰ προσταθέντα.

Aus dem Relief im Corp. Inscr. Graec. No. 465. = Müller: Denkm. Th. II. No. 130. kann über die specielle Darstellungsweise des Apollon Προστατήριος darum Nichts geschlossen werden, weil da eine grössere Anzahl verschiedener Beinamen gehäuft ist.

5) Rasche: Lexicon rei num. To. I, 1. S. 935. 936. 940. To. IV, 1. S. 200. Nur ein anderer Ausdruck für denselben Begriff ist der Name: Apollo Defensor bei Gruter: Inscr. ant. S. 37, 9.

6) Eurip.: Herc. fur. 820 ed. Nauck.

ὦναξ Παιάν,
ἀπότροπος γένοιό μοι πημάτων.

Aristoph.: Plut. 859.

Ἀπολλὼν ἀποτρόπαιε, μὰ Δι' ἐγὼ μὲν οὐ,
wozu der Scholiast bemerkt: ἀποσεβητὰ τῶν κακῶν.

Aristoph.: Plut. 854.

Ἀπολλὼν ἀποτρόπαιε καὶ θεοὶ φίλοι,
τί ποτ' ἐστὶν ὅτι πέπονθεν ἄνθρωπος κακόν;
und hierzu bemerkt der Scholiast: διώκτα τῶν κακῶν.

Aristoph.: Av. 61.

Ἀπολλὼν ἀποτρόπαιε, τοῦ χαομήματος
Demosth.: Mid. 53. Corp. Inscr. Gr. No. 464. Ueber den Delphischen Monat Ἀποτρόπιος siehe C. Fr. Hermann: Ueber griechische Monatskunde S. 75.

7) O. Müller: Dor. Th. I. S. 299 — 301. Jan zu Macrob.: Saturn. I, 17, 16 — 20. Vergl. auch Eurip.: Herc. fur. 820. Alc. 220. ed. Nauck. Aristoph.: Acharn. 1212. Anthol. Pal. IX, 525, 1. 10. 26.

8) O. Müller a. a. O.

9) Eine Bestätigung könnte man auch in dem Schwan finden, welcher dem Paeon auf einer von Creuzer: Deutsche Schr. II, 3. S. 484. Taf. 5, 31. bekannt gemachten Gemme beigegeben ist, da dieser mit der Leier gleichbedeutend ist, wenn noch ein anderes Zeugnis, als das Creuzer's, dafür bekannt wäre, dass wirklich jener Name auf der Gemme vorhanden ist.

10) Siehe die von Jan a. a. O. gegebenen Nachweisungen. Eine Gemme, auf welcher vielleicht der Ἥτιος dargestellt ist (Greville: Spilsbury gems T. 13. und meine Be-

Der Name endlich der in Rede stehenden Art, Herr Graf, welcher einen wenigstens in ältester Zeit offenbar besonders weit verbreiteten und angesehenen Cultus repräsentirt, ist der des Apollon Βοηδρόμιος oder Βοηδόος. Im Kalender von Athen¹⁾, von Olbia²⁾ und von Priene³⁾ finden wir einen Monat Βοηδρομιών, in dem von Lampsakos einen Βαδρομιών⁴⁾, in dem von Rhodos einen Βαδρόμιος⁵⁾, endlich in Delphi einen Βοαδόος⁶⁾. Jeder, der die Entstehung der alten Monats-Namen kennt, weiss, dass dies mit Nothwendigkeit einen in ältester Zeit an allen jenen Orten in hohem Ansehen stehenden Cultus eines Βοηδρόμιος oder Βοηδόος genannten Gottes voraussetzt. Dass darunter Apollon zu verstehen ist, ergibt sich schon daraus, dass wir nur ihm diese Beinamen gegeben finden⁷⁾ und überdies wird es uns wenigstens für Athen ausdrücklich bezeugt, dass das Fest der Boëdromien eben diesem Gott zu Ehren gefeiert wurde⁸⁾. Ausserdem geht theils aus dem Namen selbst⁹⁾, theils aus der Attischen Sage, welche den Ursprung jenes Festes bald auf den Kampf der Athener mit den Eleusiniern¹⁰⁾, bald auf den des Theseus mit den Amazonen¹¹⁾ zurückführte, das deutlich hervor, dass Apollon in diesem Cultus als ein seinen Schutzbefohlenen im Kampfe hastig zu Hülfe eilender Gott gedacht wurde. Eben darauf aber legt auch die oben besprochene Homer'sche Schilderung¹²⁾, so wie das in Rede stehende Kunst-Motiv allen Nachdruck und dies ist der Haupt-Grund, weshalb Niemand verkennen kann, dass keines der übrigen Epitheta dem Motiv, für welches wir den antiken Namen suchen, in so hohem

merkung zu Köhler's Ges. Schr. Th. III. S. 314.), lässt uns über alle Attribute ganz im Ungewissen.

1) C. Fr. Hermann: Ueber griech. Monatskunde S. 86.

2) C. Fr. Hermann a. a. O. S. 105.

3) C. Fr. Hermann a. a. O. S. 107.

4) C. Fr. Hermann a. a. O. S. 100.

5) Stephani: Tit. Graec. Part. II. S. 29. Franz: Corp. Inscr. Gr. To. III. S. V.

6) C. Fr. Hermann: Ueber griechische Monatskunde S. 92.

7) Paus. IX, 17, 2. πλησίον δὲ Ἀπόλλων τέ ἐστιν ἐπὶ κλησὶν Βοηδρόμιος.

Kallimachos: Hymn. in Apoll. 69.

Ἵππολλον. πολλοὶ σε Βοηδρόμιον καλέουσι, wozu der Scholiast bemerkt: Πολέμου ἐπελθόντος τοῖς Ἀθηναίοις ἔχρησεν αὐτοῖς ὁ θεὸς, μετὰ βοῆς ἐπιθέσθαι τοῖς πολεμίοις· οἱ δὲ τοῦτο ποιήσαντες ἐνίκησαν· ὅθεν Βοηδρόμιος Ἀπόλλων.

Kallimachos: Hymn. in Del. 27.

Ἀγλαὴ φίλη, τοῖός σε βοηδόος ἀμφιβέβηκεν.

8) Etym. M. S. 202. ὅτι πολέμου συστάντος Ἀθηναίοις καὶ Ἐλευσινίοις, συμμαχήσαντος Ἰωνος κατὰ συγγένειαν, ἐνίκησαν οἱ Ἀθηναῖοι· ἀπὸ οὖν τῆς τοῦ στρατεύματος βοῆς τῆς ἐπὶ τῷ ἄστει δραμούσης ὁ τε Ἀπόλλων Βοηδρόμιος ἐκλήθη καὶ ἡ θυσία καὶ ὁ μῆν, καὶ τὰ Βοηδρόμια ἐκαλεῖτο ἑορτή.

9) Suidas: Βοηδρομεῖν μετὰ σπουδῆς παραγίνεσθαι. Κἄρες δὲ ἀντὶ τοῦ βοηδεῖν. — Βοηδρομία· βοηδρομεῖν μὲν τὸ βοηδεῖν ὠνομάζετο, τουτέστιν ἐπὶ μάχην δραμεῖν. ἔστι δὲ ἡ Βοηδρομία ἑορτὴ τις Ἀθήνησι καλουμένη, κατ' ἣν ἡμέραν ἐβοήθησεν ὁ Ξούρου σπουδῇ πολλῇ πολεμουμένοις Ἀθηναίοις ὑπὸ Εὐμόλπου τοῦ Προσειδῶνος. Ἐρεχθεὺς δὲ τότε Ἀθηναίων ἐβασίλευεν. Ganz kurzichtig ist die von Lauer: Litter. Nachlass Th. II. S. 259. gegebene Erklärung; kindisch, wie immer, die Panofka's in der Archaeol. Zeit. 1849. S. 87.

10) Suidas a. a. O. Etym. Magn. a. a. O.

11) Plut.: Thes. 27. Πολὺν δὲ χρόνον ὄκνος ἦν καὶ μέλλησις ἀμφοτέροις τῆς ἐπιχειρήσεως· τέλος δὲ Θησεὺς κατὰ τι λόγιον τῷ Φόβῳ σφαγιασάμενος συνῆψεν αὐταῖς· ἡ μὲν οὖν μάχη Βοηδρομιῶνος ἐγένετο μηνός, ἐφ' ἣν τὰ Βοηδρόμια μέχρι νῦν Ἀθηναῖοι θύουσιν. Macrobi.: Saturn. I, 17, 18. „Hanc vocem, id est Ἰε Παιάν, confirmasse fertur oraculum Delphicum Atheniensibus petentibus opem dei adversus Amazonas Theseo regnante. Namque inituros bellum jussit his ipsis verbis semet ipsum auxiliatorem invocare hortarique.“

12) Man beachte namentlich Il. XV, 306.

ἤρχε δ' ἄρ' Ἐκτωρ

μακρὰ βιβιάς· πρόσθεν δὲ κί' αὐτοῦ Φοῖβος Ἀπόλλων. Aber auch das ist gewiss nicht zufällig, dass der Dichter in derselben Schilderung (Il. XV, 321.) mit den Worten:

ἐπὶ δ' αὐτὸς ἄυσε μάλα μέγα,

das laute Schreien des Gottes besonders hervorhebt.

Grade entspricht, wie dieses. Es kommt jedoch noch hinzu, dass Homer¹⁾ in eben jener Schilderung den im Schlachtgewühl mit der Aegis Hülfe bringenden Apollon mit dem Ausdruck: ἦε Φοῖβε anruft, während wir wissen, dass die Athener den in den Boëdromien verehrten Gott mit dem Ausruf: ἦε Παιῶν begrüßten²⁾. Denn, wie verschieden die Alten auch den im Cultus des Apollon gebräuchlichen Ausruf ἦε oder ἦν erklären, so ist doch das unzweifelhaft, dass der Beiname ἦιος oder ἦνιος eben aus diesem Ausruf entstanden ist, und so können wir es wohl kaum als Zufall ansehen, dass wir von Homer den Apollon gerade in jenem Zusammenhang ἦε Φοῖβε angerufen finden. Ferner ist der eigenthümliche Zug der Sage, dass Theseus unmittelbar vor dem Kampfe, auf welchen die Athener die Entstehung des Boëdromien-Festes zurückführten, dem Phobos geopfert habe³⁾, gewiss nicht bedeutungslos und scheint damit zusammenzuhängen, dass nach dem Glauben der Alten der Anblick der Aegis, wie wir so oft hervorgehoben finden⁴⁾, den höchsten Grad des Entsetzens (φόβος) hervorzubringen pflegte. Selbst das Achselband des Apollon kann nun mit einer gewissen näheren Beziehung auf die Eigenschaft gewählt sein, in welcher die Composition den Gott darstellt, mag nun der Urheber des Originals ein Tragband der Leier oder, wie der Vorfertiger der Vaticanischen Statue, das des Köchers dabei im Sinne gehabt haben. Denn es wurde eben erwähnt, dass der in den Boëdromien gefeierte Apollon mit dem Ausruf ἦε Παιῶν begrüßt wurde. Als Παιῶν aber kam ihm die Leier zu und den mit ἦε oder ἦν angerufenen Gott finden wir wenigstens in späterer Zeit auch als Bogenschützen bezeichnet. Endlich könnte nun auch die Schlange hier doch Etwas mehr sein, als die gebräuchliche Zugabe jener Baumstämme, welche bestimmt waren, Marmor-Statuen des Apollon haltbar zu machen. Auch bei ihr könnte die Rücksicht auf die besondere Eigenschaft, in welcher der Gott gerade hier gedacht ist, einen gewissen Nebeneinfluss ausgeübt haben. Denn mit dem Zuruf ἦε oder ἦν Παιῶν, mit dem man in Athen den Apollon Βοηδρόμιος anrief, sollte der Gott zuerst begrüßt worden sein, als er den Pythischen Drachen erlegt hatte⁵⁾.

So scheint uns Alles, Herr Graf, zu der Annahme zu berechtigen, dass es der Cultus des Apollon Βοηδρόμιος ist, aus welchem die schöne Composition hervorgegangen ist, die uns hier beschäftigt. Den Gott, der in das Schlachtgewühl eilt, um seinen Verehrern Hülfe zu bringen, und die Feinde derselben durch die furchtbare Aegis niederschmettert oder in hastige Flucht schlägt; diesen Gott, der an so zahlreichen Orten in jährlich wiederkehrenden Festen gefeiert wurde, in seiner vollen Kraft und Jugendblüthe zur Erhebung

1) IL. XV, 365.

2) Macrob.: Saturn. I, 17, 18.

3) Plut.: Thes. 27. τέλος δὲ Θησεύς κατὰ τι λόγιον τῷ Φόβῳ σφαγισάμενος συνῆψεν αὐταῖς. Es liegt allerdings nahe zu vermuthen, Plutarch habe vielmehr Φοῖβῳ geschrieben. Allein wenn er von Apollon hätte sprechen

wollen, so würde er sich wohl schwerlich dieses mehr der poetischen, als der prosaischen Sprache angehörenden Namens bedient haben.

4) Siehe oben S 33 f.

5) O. Müller: Dor. Th. I. S. 301.

dankbar-frommer Gemüther darzustellen: das war die Aufgabe des Künstlers, dem wir das Original verdanken, und sicher waren es vor Allem die Homer'schen Worte, die ihn zu seinem Unternehmen begeisterten und dabei leiteten. Aber eben so gewiss können wir überzeugt sein, dass es ihm dabei ganz fern lag, von den Beschauern zu verlangen, dass sie nur an eine einzelne, bestimmte That des Gottes denken sollten, am wenigsten an die von Homer geschilderte, bei welcher der Gott gegen die Griechen kämpft.

Wie dieser Künstler hiess; welcher Schule er angehörte; wo er sein Werk aufstellte: dies Alles sind Fragen, auf die wir keine Antwort mehr geben können, obgleich es nicht zu bezweifeln ist, dass der Urheber zu den besten Meistern der Blüthe-Zeit der alten Kunst gehörte, und selbst das nicht unmöglich ist, dass eben die Statue des Apollon Boëdromios, die noch von Pausanias¹⁾ in Theben gesehen wurde, das vermisste Original war. Natürlich wurde eine so ausdrucksvolle Darstellung eines an so vielen Orten hoch gefeierten Gottes auch mehr oder weniger oft nachgebildet. Zwei dieser Wiederholungen sind auf uns gekommen. Eine derselben ist Ihre Bronze-Statue, Herr Graf, deren Entstehungs-Zeit offenbar nicht allzuweit von jener glänzenden Epoche der alten Kunst entfernt ist, welcher das Original angehörte. Sie verräth noch wesentlich denselben Geist. An ihr hat augenscheinlich religiöser Glaube noch grösseren Antheil, als das Streben, die Sinne zu ergötzen, und gewiss giebt sie das Original in allem Wesentlichen unverändert wieder. Die zweite Nachbildung ist die allbekannte Vaticanische Statue, deren Stil es eben so unzweideutig ausspricht, dass sie zur Zeit der ersten römischen Kaiser und nicht zur Befriedigung religiösen Bedürfnisses gefertigt ist. Sie hat keinen anderen Zweck, als den Glanz des kaiserlichen Hofes zu erhöhen, die Sinne zu blenden und die Phantasie angenehm zu beschäftigen. Alle seine, gewiss nicht unbedeutenden Kräfte hat der Künstler zur Erreichung dieses einen Ziels verwendet, und in wie hohem Grade es ihm gelungen ist, sich diesem zu nähern, wissen Alle, welche seit Jahrhunderten sein Werk gesehen, bewundert und gepriesen haben. Natürlich aber musste er zu diesem Zweck nicht nur die ganze Auffassung und Behandlung der Details, sondern auch Einiges an der Composition selbst verändern.

Dies ist es, Herr Graf, was ich über die beiden Statuen zu sagen habe. Ich will es keineswegs verbergen, dass ich in der That glaube, die Bedeutung derselben endgültig festgestellt zu haben, doch bin ich weit davon entfernt zu wännen, dass ich im Stande gewesen sei, auch bei jedem meiner Leser dieselbe Ueberzeugung lebendig zu machen. Wenn überhaupt die Wahrheit schwerer Eingang findet, als der Irrthum, wie sollte dies nicht dann der Fall sein, wenn es gilt, eine Voraussetzung umzustossen, an welcher trotz

1) Periég. IX, 17, 2. πλησίον δ' Ἀπόλλων τέ ἐστιν ἐπικλήσιν Βοηδρόμιος.

aller Abweichung der Ansichten im Einzelnen doch drei Jahrhunderte wie an einer über jeden Zweifel erhabenen Thatsache festgehalten haben? Dennoch zweifele ich nicht, dass diejenigen, welche an ein streng-logisches Denken gewöhnt sind, das Gewicht meiner Gründe zu würdigen wissen werden, und so ist es vielleicht nicht zu kühn, wenn ich mich der Hoffnung hingeebe, dass die von mir vertheidigte Auffassung der beiden Statuen allmählig auch in weiteren Kreisen Eingang finden werde. In jedem Falle wird Ihnen, Herr Graf, die ganze gebildete Welt, die von jeher dem Vaticanischen Wunder-Werk ein so hohes Interesse gewidmet hat, den lebhaftesten Dank für die Bereitwilligkeit zollen, mit welcher Sie Sorge getragen haben, auch Ihre für das Verständniss der ersteren so überaus wichtige Statue Jedermann zugänglich zu machen.

Gestatten Sie, Herr Graf, dass ich mich mit den Gefühlen wärmster Verehrung zeichne als

Ew. Erlaucht

St. Petersburg,
den 8. Mai 1860.

unterthänigsten Diener

LUDOLF STEPHANI.

THE

THE

TAFEL I.

Apollon Boëdromios, Bronze-Statue im Besitz Sr. Erlaucht des Grafen Sergei Stroganoff, nach einer vom Original genommenen Photographie von Piccard gestochen. Die linke Hand nebst dem Attribut ist von zwei verschiedenen Seiten noch besonders wiederholt.



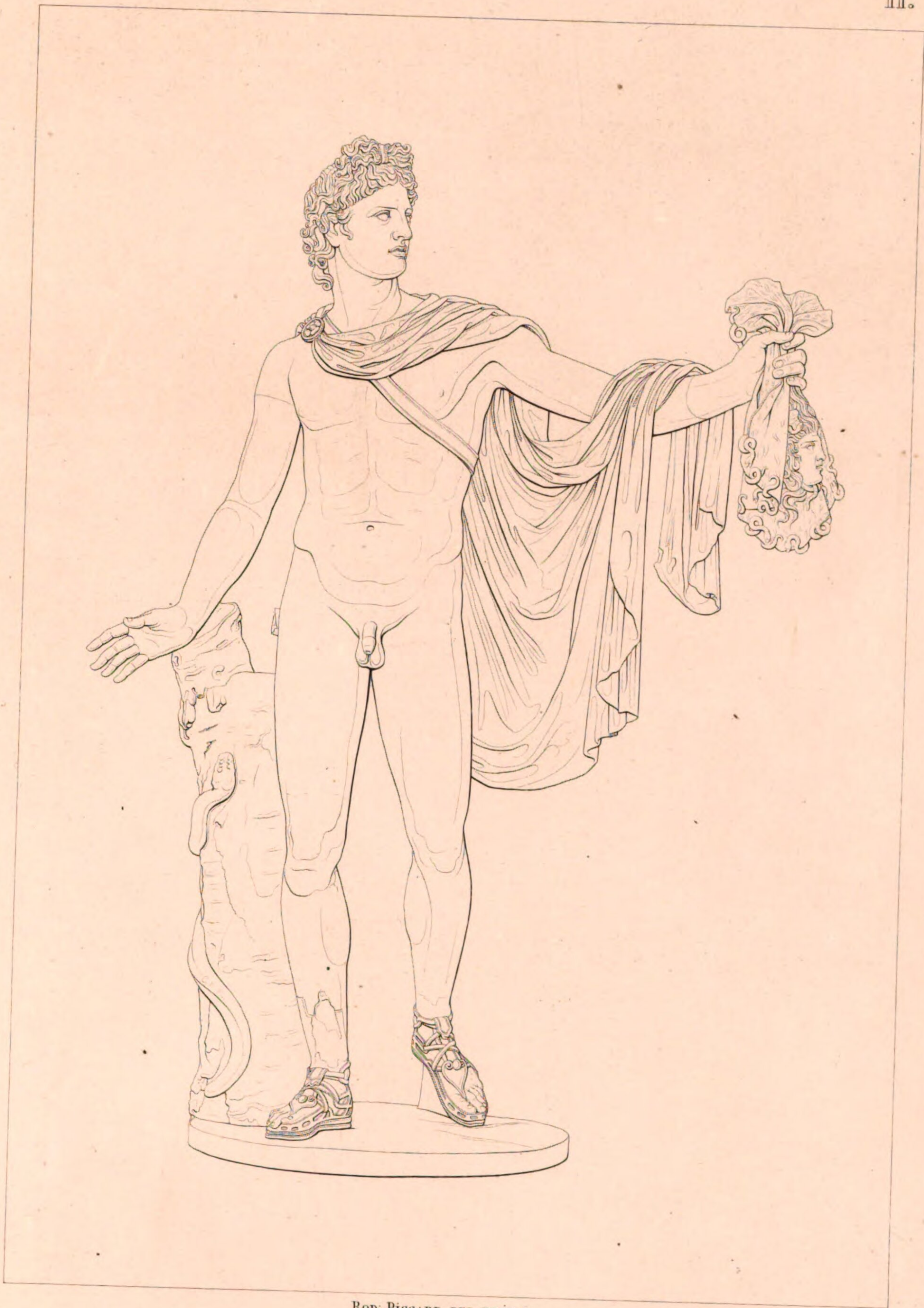


ROD. PICCARD. DEL ET INC.

TAFEL II.

Apollon Boëdromios, Marmor-Statue der Vaticanischen Sammlung, bekannt unter dem Namen des Vaticanischen Apollon oder des Apollon von Belvedere, nach einer vom Original genommenen Photographie von Piccard gestochen. Das Attribut der linken Hand ist den Resultaten der vorliegenden Untersuchung entsprechend restaurirt.





ROD. PICCARD. DEL ET INC.

TABLE III

1	...
2	...
3	...
4	...
5	...
6	...
7	...
8	...
9	...
10	...
11	...
12	...
13	...
14	...
15	...
16	...
17	...
18	...
19	...
20	...
21	...
22	...
23	...
24	...
25	...
26	...
27	...
28	...
29	...
30	...
31	...
32	...
33	...
34	...
35	...
36	...
37	...
38	...
39	...
40	...
41	...
42	...
43	...
44	...
45	...
46	...
47	...
48	...
49	...
50	...
51	...
52	...
53	...
54	...
55	...
56	...
57	...
58	...
59	...
60	...
61	...
62	...
63	...
64	...
65	...
66	...
67	...
68	...
69	...
70	...
71	...
72	...
73	...
74	...
75	...
76	...
77	...
78	...
79	...
80	...
81	...
82	...
83	...
84	...
85	...
86	...
87	...
88	...
89	...
90	...
91	...
92	...
93	...
94	...
95	...
96	...
97	...
98	...
99	...
100	...

TAFEL III.

1. Apollon im Kampf mit Idas, aus einem Vasengemälde der königlichen Sammlung in München, nach Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. I. Tav. 20. Vergleiche Jahn: Vasensamml. König Ludwig's No. 745. Siehe oben S. 18. 20. 27.

2. Idas im Kampf mit Apollon, aus demselben Vasengemälde. Siehe oben S. 18.

3. Apollon, den Tityos erlegend, aus einem bei Vulci gefundenen Vasengemälde, nach Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. I. Tav. 23. Siehe oben S. 18. 20. 27.

4. Apollon, die den Orestes verfolgenden Erinyen aus seinem Tempel vertreibend, aus einem Vasengemälde der königlichen Sammlung in Neapel, nach Jahn: Vasenbilder Taf. 1. S. oben S. 27 f.

5. Artemis, welche triumphirend den Bogen schwingt, von einer Thonlampe, nach Passeri: Lucernae fictiles To. I. Tab. 97. Siehe oben S. 20. 28.

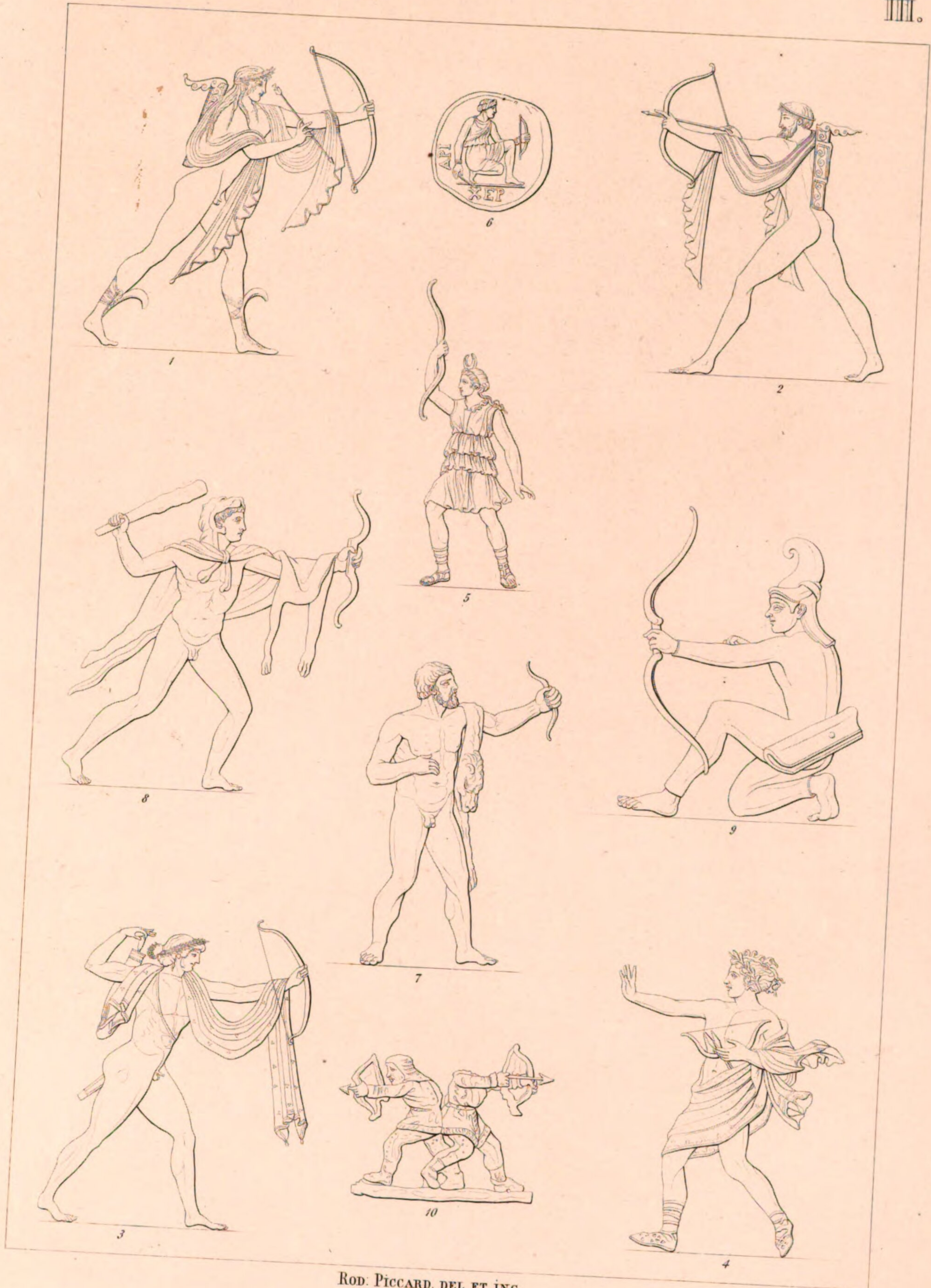
6. Artemis auf der Lauer, Æ-Münze von Chersonesos, nach einem Original in natürlicher Grösse neu gezeichnet. Siehe oben S. 18. 20. 27.

7. Herakles, die Stymphalischen Vögel erlegend, an der Basis einer Bronze-Statue im königlichen Museum in Neapel, nach Gargiulo: Rec. des monum. To. I. Pl. 59. Vergleiche Stephani: Der ausruhende Herakles S. 202. No. 18. Siehe oben S. 18 f.

8. Herakles, einen Satyr verfolgend, aus einem Vasengemälde der Hamiltonschen Sammlung, nach Tischbein: Engravings To. III. Pl. 37. Siehe oben S. 20.

9. Paris, Marmor-Statue aus dem Giebel des Tempels der Athena in Aegina, gegenwärtig in der königlichen Sammlung in München, nach Wieseler: Denkmäler Th. I. No. 29. Siehe oben S. 18.

10. Zwei Skythische Krieger, Goldplättchen in der kaiserlichen Ermitage, in natürlicher Grösse nach Ant. du Bosphore Cimmér. Pl. 20, 6. Siehe oben S. 18.



ROD. PICCARD. DEL ET INC.

TABLE II

The following table shows the results of the experiments conducted on the effect of the various factors on the rate of the reaction. The results are given in the form of a table, the columns of which are headed by the names of the factors, and the rows by the names of the reactions. The numbers in the cells of the table represent the rate of the reaction, as determined by the method described in the text. The results show that the rate of the reaction is affected by the concentration of the reactants, the temperature, and the presence of a catalyst. The rate of the reaction increases with increasing concentration of the reactants, with increasing temperature, and with the presence of a catalyst. The rate of the reaction is also affected by the nature of the reactants, and by the nature of the catalyst. The results of the experiments are given in the following table:

Reaction	Concentration of Reactants	Temperature	Presence of Catalyst	Nature of Reactants	Nature of Catalyst
Reaction 1	High	High	Present	Organic	Inorganic
Reaction 2	Low	Low	Absent	Inorganic	Organic
Reaction 3	High	High	Present	Organic	Organic
Reaction 4	Low	Low	Absent	Inorganic	Inorganic

TAFEL IV.

1. Athena Promachos, Marmor-Statue im königlichen Museum zu Neapel, nach Gargiulo: Rec. des monum. To. I. Pl. 16. Vergleiche Wieseler: Denkmäler Th. I. No. 37. Siehe oben S. 35.

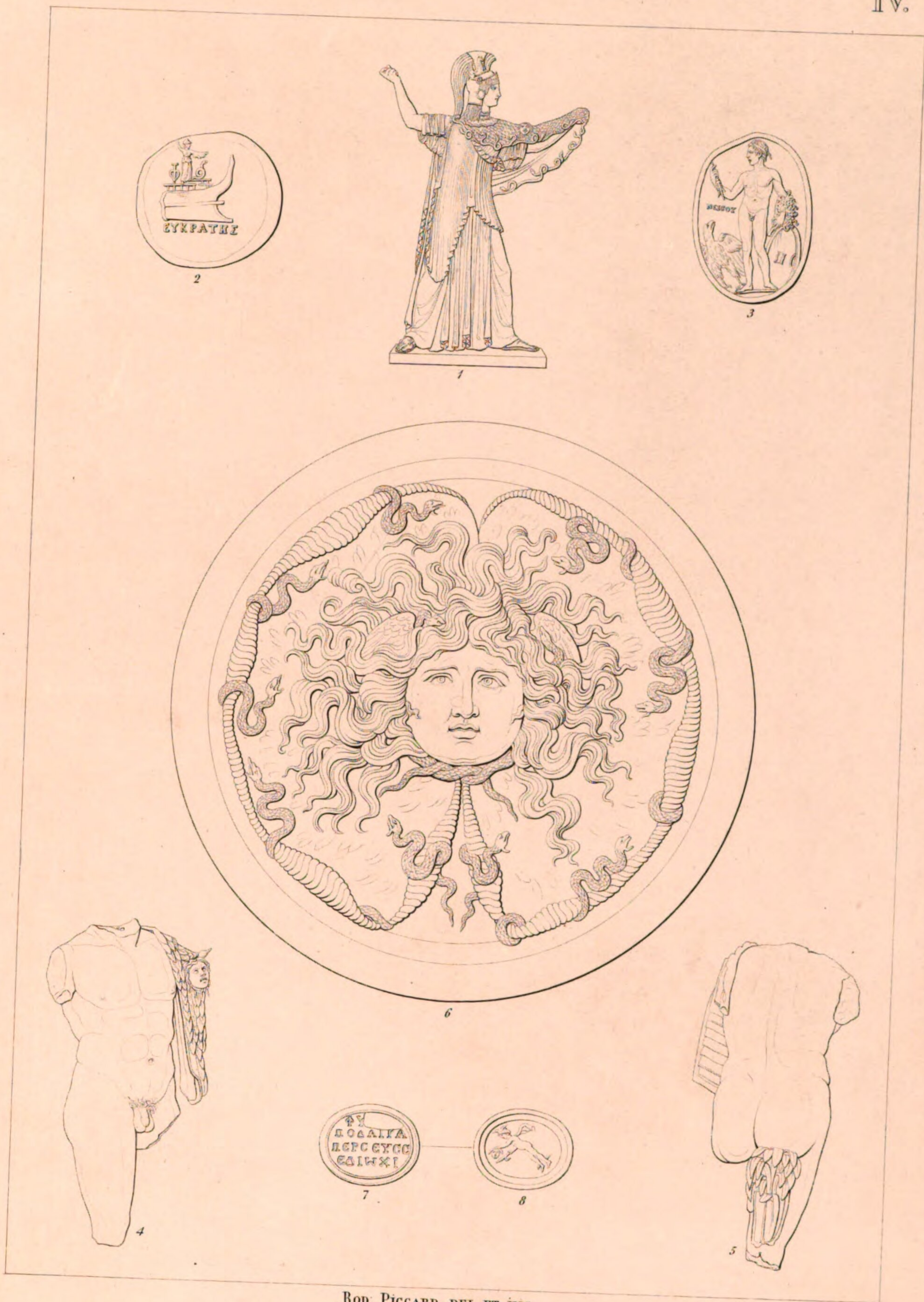
2. Athena Promachos, *A*-Münze von Phaselis, in der Grösse des Originals, nach Eckhel: Sylloge Tab. 4, 11. Siehe oben S. 35.

3. Römischer Kaiser, in der Form des Jupiter Juvenis dargestellt, Carneol der kaiserlichen Ermitage, nach dem Original in natürlicher Grösse neu gezeichnet. Siehe oben S. 31. 36.

4. 5. Marmor-Statue, im Theater von Falerone gefunden, nach Mon. pubbl. dall' Inst. arch. To. III. Tav. 2. Siehe oben S. 39.

6. Aegis an einer Sardonyx-Schale im königlichen Museum zu Neapel, nach Gargiulo: Intorno la tazza di pietra sardonica. Napoli 1835. 4. Siehe oben S. 33. 45.

7. 8. Als Amulet gebrauchter Sardonyx der kaiserlichen Ermitage; auf der einen Seite die Inschrift: Φύ[γε], ποδάγρα· Περσεύς σε διώκει d. h. διώκει, auf der anderen Perseus mit der Harpe und dem Gorgoneion in der Luft vorwärts eilend; nach dem Original in natürlicher Grösse gezeichnet. Siehe oben S. 34.



1842/16

4. Taf.

Stephani, Ludolf,

Apollon Boëdromios Bronze-Statue im Besitz des Graf Sergei Stoganoff

St. Petersburg 1860

2 Arch. 251 md

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10211940-2